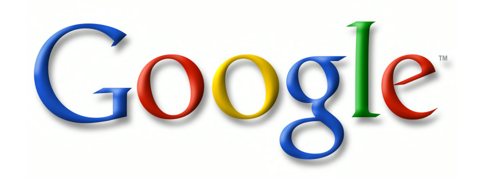
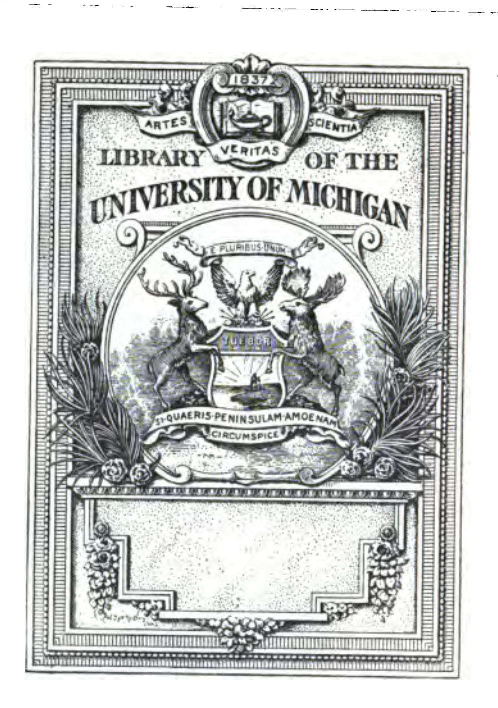


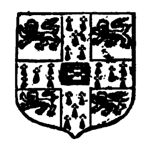
ESSAIS DE LITTÉRATURE ANGLAISE

MARY SUDDARD


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

ESSAIS

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
London: FETTER LANE, E.C.
C. F. CLAY, Manager



Edinburgh: 100, PRINCES STREET
Paris: THE GALIGNANI LIBRARY
Berlin: A. ASHER AND CO.
Leipzig: F. A. BROCKHAUS
New York: G. P. PUTNAM'S SONS
Bombay and Calcutta: MACMILLAN AND CO., Ltd.

ESSAIS

DE

LITTÉRATURE ANGLAISE

PAR

S. J. MARY SUDDARD, L.L.A.

AGRÉGÉE D'ANGLAIS

Cambridge:
at the University Press
1912

CAMBRIDGE: PRINTED BY JOHN CLAY, M.A.
AT THE UNIVERSITY PRESS

L'ART DU PORTRAIT DANS CHAUCER

DANS les *Contes de Canterbury* le portrait individuel, isolé n'existe pas. Chaucer ne peint point ses personnages en miniature, il les dispose par groupes, de façon à ce que chacun fasse valoir l'autre. Ce serait faire un contre-sens que de vouloir les examiner un à un ; on ne les comprend bien, même comme individus, qu'en étudiant leurs rapports les uns avec les autres. Ce n'est point dans tel trait ou tel geste que réside la force réelle du poète, c'est dans la conduite de l'ensemble.

La question du portrait se rattache donc très étroitement à celle de la construction. A prendre le mot "portrait" dans son sens le plus étendu, on peut même dire que la présentation matérielle et psychologique des personnages dépend, en premier lieu, de la charpente du poème. Avant de passer aux portraits eux-mêmes il convient de voir les cadres où ils doivent se placer.

Dans la pensée de Chaucer, l'ouvrage complet devait partir d'un Prologue où l'auteur en personne poserait les données et fournirait sur les narrateurs les indications indispensables, pour s'acheminer vers un Epilogue où il reviendrait rendre justice à chacun et

dénouer les fils des intrigues entrecroisées. Entre le point de départ et le point d'arrivée la route devait s'avancer, non en ligne droite mais en spirales incessamment renouvelées. Le travail de construction intérieure devait recommencer à chaque articulation du poème. Ces articulations seraient marquées par les Prologues des narrateurs, que, pour éviter la confusion des termes, j'aimerais mieux appeler les Intermèdes. Ici, le poète s'effacerait plus ou moins pour permettre aux pèlerins de déterminer eux-mêmes la suite des histoires. Enfin, chacune de celles-ci devait faire ressortir en saillie, sur la surface plane de l'ensemble, l'individualité d'un narrateur, selon son caractère sacré ou profane, tragique ou risible, chevaleresque ou bouffon.

Voilà le plan de Chaucer, tel qu'on le devine à travers les lacunes de l'exécution. Peu importe qu'il ait réussi ou non à ombrer partout les contours qu'il a dessinés, l'essentiel c'est qu'il les a dessinés et dessinés d'une main très ferme. Conformément à cette disposition générale Chaucer ordonne les matériaux qu'il a rassemblés pour la construction de ses personnages. Aux trois phases par où passe et repasse l'ouvrage (Prologue — Intermèdes — Contes) correspondent trois genres qui, en combinaison, forment le portrait complet. Ce sont: le portrait par description, le portrait par dialogue et le portrait par monologue. Les caractères se dessinent dans le Prologue, évoluent dans les Intermèdes et se fixent dans les Contes. De là résulte une division toute naturelle du travail. Dans l'introduction générale le poète reproduit les traits qui ne changent point, dans les entr'actes il

épie les jeux de physionomie, saisit les gestes, donne le ton des altercations ; enfin, dans les histoires qu'on raconte en route il laisse à chaque narrateur le soin de révéler la préoccupation dominante de son âme.

C'est le modèle de l'exposition dramatique. Par son étendue ce schéma fait voir chaque individu sous toutes ses faces, donc il n'exige aucun sacrifice de complexité ; par sa distribution il dispose sur le même plan tous les caractères de même genre, permettant ainsi d'embrasser d'un seul coup d'œil l'apparence physique de tous les personnages dans le Prologue, tous leurs gestes dans les Intermèdes réunis etc.,—donc chaque détail peut être élaboré sans que la perspective en souffre ; par la coordination de ces parties il développe lentement chaque individu, faisant connaître d'abord son extérieur et ne dévoilant son âme que par degrés,—donc la continuité d'intérêt n'est à aucun moment rompue.

Voyons Chaucer au travail. En artiste discret, il s'efface autant que possible derrière ses personnages. Il ne prétend que les mettre en regard les uns des autres, comptant qu'ils pourront se compléter mutuellement, plus tard. Dans le Prologue, où il parle en personne, il se réserve presque uniquement la tâche de décrire la figure, le costume, le rang social, parce que ce sont choses qui s'expliqueraient difficilement en dialogue :

> Me thinketh it acordant to resoun,
> To telle yow alle the condicioun
> Of eche of hem, so as it semed me,
> And which they weren and of what degre ;
> And eek in what array that they were inne.

Mais déjà dans la description nécessairement superficielle du Prologue se marque un amour de justesse et de justice à la fois, justesse dans le détail, justice dans l'arrangement, qui est de bon augure pour le développement. Chaucer y fait preuve d'une impartialité qu'il faudra lui compter comme constante, malgré les exagérations ou les lacunes apparentes qu'on pourra relever dans la suite. Il ne connaît que depuis un jour ses personnages, nous dit-il, et avec son tact habituel il se garde bien de nous donner sur leur compte des renseignements trop complets. Rien que les indications les plus générales de leur rang, métier ou profession ou, si détails il y a, des détails qu'il a pu connaître par ailleurs et qui s'appliquent à tous leurs pareils; rien que les traits les plus saillants: la face reluisante du Moine et ses yeux à fleur de tête, le zézaiement mielleux du Frère, les dents irrégulières et les hanches majestueuses de la Commère de Bath, la dartre qui agrémente le rouge visage du Summoner etc. (faire exception pourtant pour la Prieure, dont les charmes sont décrits tout au long); rien que le point caractéristique du vêtement: les bottes souples de l'un, les bas rouges de l'autre; enfin, en ce qui est de leur âme il ne nous révèle rien sauf ce qu'il a pu sans invraisemblance noter des bribes de conversation ou des propos de table. Ne nous inquiétons point de cette superficialité, ce n'est qu'un procédé artistique de ce délicieux faux-bonhomme que fut Chaucer du commencement jusqu'à la fin. Les traits vont se creuser, l'âme se révéler, le personnage complet se dégager, mais tout doucement et par une méthode bien autrement ingénieuse.

Jusqu'ici Chaucer pose en observateur et non pas en psychologue. A chaque instant pourtant on rencontre dans le Prologue des traits qui font prévoir avec quelle aisance il pourra changer de rôle. C'est dans sa qualité d'observateur dramatique qu'il va reparaître dans les Intermèdes.

Avant d'aborder l'étude de ceux-ci, il faut se rendre compte de l'importance que prend déjà le groupement comme moyen d'exposition. Ce n'est pas à la légère que Chaucer a réuni ses vingt-neuf pèlerins, ce n'est pas à la légère non plus qu'il les répartit en coteries. Il sait l'effet pittoresque que produisent le contraste et la juxtaposition des couleurs; il sait que, dans la mêlée, les broderies éclatantes du Squire, par exemple, ne ressortent que sur le fond vert sombre de son compagnon et serviteur le Yeoman; dans l'ordre moral, il sait également l'importance qu'il y a à faire saillir en relief le désintéressement, la courtoisie du Chevalier et de son fils sur les minauderies, l'hypocrisie et la cupidité des ordres religieux, ou encore à appuyer ceux-ci sur les masses bourrues et menaçantes du peuple. Dans les Intermèdes ces grands groupes vont se rapprocher dans des conflits qui mettront en évidence, de façon plus frappante, les membres qui les composent.

A mon gré, c'est dans ces Intermèdes que se montre le mieux le génie de Chaucer. Bien plus délicate est la tâche de maintenir l'unité artistique à travers le bousculement des personnages de toute sorte que de marquer les grandes divisions immobiles du Prologue. L'équilibre des classes est rompu, il faut sans cesse ajuster la balance entre les individus. Il

faut que chacun se développe en développant son voisin. Donc il faut que les deux qui se suppléent le mieux soient mis en contact. Or, outre que le choix des couleurs complémentaires est assez difficile, ce premier problème se complique de l'arrangement des groupes ainsi formés. On a dit que l'art de Chaucer fait la bascule entre l'idéal chevaleresque et le réalisme populaire. Il est certain qu'il entend faire une part à peu près égale aux nobles et aux manants, mais pour éviter de produire un effet de monotonie et de parti-pris cette division générale doit être toujours dissimulée sous la multiplicité des divisions spéciales. Chaucer n'appelle pas l'attention directement sur les conflits des idéals et des classes, mais sur les querelles des particuliers. Car c'est la seule façon de rétablir sans effort apparent l'équilibre qu'il cherche.

Quoique la conduite de ces dialogues soit très ferme il faut que les conséquences qui en découlent semblent l'effet du hasard. Si Chaucer place l'intermède du Meunier après le conte du Chevalier c'est pour permettre à chaque classe de se montrer tour à tour, mais il ne faut point qu'on soupçonne cet arrangement d'être préconçu, il faut qu'il semble dû à l'intervention incivile et inattendue de ce rustre pris de vin. De même, s'il veut montrer sous les grandes divisions des classes les jalousies des corporations, l'hostilité des meuniers et des charpentiers, des frères et des huissiers, par exemple, il faut que l'occasion en jaillisse spontanément de discussions nées le plus souvent d'un mot jeté au hasard.

C'est de cette partie extrêmement difficile de sa tâche que Chaucer s'est tiré avec le plus de bonheur.

Tout en réduisant son propre rôle à celui de chroniqueur désintéressé, en ne faisant agir ses personnages que par les gestes et les intonations, il parvient à ordonner l'ensemble complexe et fourmillant des Intermèdes avec la même clarté d'exposition, le même équilibre des parties qu'il avait appliqués aux masses immobiles du Prologue. Le corps des Intermèdes fait pendant au Prologue, il faut maintenant que le corps des histoires fasse pendant aux Intermèdes. L'un montre les personnages au repos, l'autre en action, il faut que le troisième nous éclaire sur le fond de leur âme.

Tous les Intermèdes ne sont pas consacrés aux discussions. Il y a tel Intermède en monologue qui donne un avant-goût très savoureux des Contes. Pour ce qui est de la révélation psychologique on hésite entre le Prologue et le Conte de la Bourgeoise de Bath, ou plutôt on n'hésite pas. L'un ne sert qu'à ratifier l'autre. Le lien n'est pas toujours aussi étroit, mais le plus souvent Chaucer fait ressortir directement le conte de la discussion, car dans la plupart des cas le narrateur fait de son conte un sermon sur le texte qui lui tient le plus à cœur. Ainsi le Pardoner, avare et coquin émérite, fait de son beau sujet un développement de la maxime : "Radix malorum est cupiditas," et bien d'autres suivent son exemple.

Cette constatation fait déjà assez sentir que chez ces narrateurs profanes, tous "lewed men" dans le domaine de la psychologie, il ne faut point s'attendre à l'impartialité, à la complexité, à la justesse du coup d'œil, à la parfaite tenue du maître. Chez lui toute préoccupation personnelle se subordonne à la grande

préoccupation artistique de faire clair et de faire juste. Mais chez les narrateurs improvisés, point psychologues de profession, ce qui importe ce n'est pas l'intérêt scientifique de l'analyse, ce n'est pas le plaisir de la construction. Ce sont des êtres subjectifs, hommes d'action ou de méditation, chacun avec ses propres préférences, haines, préjugés, qu'il n'entend pas sacrifier pour l'amour de l'art. Chacun d'eux veut faire porter fruit à son discours. Il n'ouvre la bouche que pour vanter les avantages de sa caste spéciale, déclarer la guerre aux castes environnantes, encenser un ami, démolir un ennemi ou, tout bonnement, s'offrir le triomphe d'une ovation générale. Ce qui intéresse la Prieure dans l'histoire de Hugh of Lincoln ce n'est pas le petit martyr, c'est l'occasion de proclamer le miracle accompli par la foi ; un degré plus bas, ce qui intéresse le Meunier dans les joyeuses amours du clerc et de la femme du charpentier, ce ne sont point trop les mobiles auxquels ont obéi les deux coupables,—c'est, en même temps que la joie de décrire une situation équivoque, le plaisir plus piquant d'agacer le Reeve ; ce qui intéresse le Frère dans la légende de l'huissier emporté en enfer par le démon, ce n'est ni huissier ni démon en tant qu'individu,—c'est la satisfaction de faire piaffer dans ses étriers le Summoner ; inversement, ce qui intéresse le Summoner dans sa riposte ce n'est pas la psychologie du ménage que vient piller le Frère, c'est la volupté des représailles. Donc ici les portraits seront à dessein chargés, estompés, effacés, agrandis, réduits, incomplets, selon le but des narrateurs. Aucun portrait intérieur de la série n'est vrai de la vérité du Prologue. A cela il y

a deux raisons, où plutôt une raison double. D'abord ce défaut artistique fait saillir plus vigoureusement l'individualité du narrateur. Les traits dominants du conte accusent les traits dominants de son esprit ; de même, ses lacunes le délimitent. En même temps ils mettent en relief les caractéristiques de son adversaire. Poussé par des motifs aussi pratiques, chacun frappe fort et frappe juste quoiqu'il ne frappe qu'en un seul endroit. Ensuite, les lacunes qu'il laisse sont aussitôt comblées par son voisin. Il en résulte qu'au moyen de ces exagérations, *qui se compensent toujours*, les portraits, sans être faussés, acquièrent un relief que le poète, en homme impartial, ne pouvait point leur donner directement. On voit bien le Friar et le Summoner dans le Prologue, on les voit mieux encore dans l'intermède, mais on ne les connaît réellement qu'après avoir lu les révélations inconscientes et les satires réciproques des Contes qu'ils se jettent l'un à l'autre comme des défis.

Ainsi se rétablit, en fin de compte, l'équilibre général.

Je crois que l'art réel de Chaucer est plutôt négatif que positif. Ce n'est point dans le portrait direct qu'il faut le chercher, c'est dans le portrait par contraste, par antiphrase, par implication. L'art est moins dans les richesses qu'il accumule que dans la façon dont il les distribue et les condense. Car pour lui l'art vraiment riche n'est pas celui qui prodigue les détails, c'est celui qui d'un seul détail fait jaillir la clarté de tous côtés. Chaucer n'a pas toujours une bien belle pierre entre les mains, toujours il excelle à la tailler sur toutes ses faces pour qu'il y ait entrecroisement, réverbération, éblouissement de lumière.

ASTROPHEL AND STELLA

M. Sidney Lee, après une étude comparée du sonnet dans les diverses littératures européennes, étude entreprise dans le but de déterminer avec plus de précision qu'on ne l'a fait encore la valeur du sonnet en Angleterre au seizième siècle, aboutit à cette conclusion : La grande vague lyrique de la Renaissance, née en Italie, après avoir passé sur la France, ne serait venue qu'en dernier lieu mourir sur les rives anglaises. Le sonnet anglais, dont la vogue jusqu'ici a été traitée de mouvement national, ne serait qu'un produit artificiel importé de l'étranger. En enlevant ainsi toute originalité au sonnet anglais, M. Lee lui nierait, en grande partie sinon totalement, la sincérité. Devant cette conséquence il n'a pas reculé. C'est sur cet aspect de sa théorie, en tant qu'il l'applique à une œuvre, au point de vue moral, éminemment typique de la Renaissance, que je voudrais insister aujourd'hui.

Conformément à cette théorie, M. Lee ne voit dans Sidney qu'un imitateur qui écrit "sous l'influence de l'idéalisme en vogue depuis Pétrarque et qui soutient que la fonction des 'chansons et des sonnets

lyriques' est de célébrer les louanges de 'l'immortelle beauté,' sans mélange de terrestre passion. Le détachement des réalités de la passion ordinaire, résultat des lectures qu'il avait entreprises avant de traiter le sujet, fait le fond des sonnets de Sidney."

Le cas est plus complexe que ne l'admet M. Lee. Il me semble bien avoir confondu les procédés de Sidney avec les siens. Si vraiment il ne voit pas autre chose dans ce roman en vers qui s'appelle *Astrophel and Stella* cela prouve tout simplement que ses vastes lectures ont émoussé la pointe de sa sensibilité. A lire les sonnets de Sidney perdus dans les interminables chapelets de quatorzains qu'a rassemblés M. Lee dans ses deux volumes, on peut avoir d'abord l'impression d'une œuvre artificielle, et c'est sans doute celle que voulait produire M. Lee. Mais elle s'évanouit à l'analyse.

C'est ainsi qu'on a pu voir rangés dans les vitrines des musées, rayon sur rayon, les lacrymatoires des funérailles romaines. Ces vases ont tous même apparence. Chacun n'est plus qu'un peu d'argile nacrée dont le brillant se ternit et s'écaille. Ce reliquaire, vide aujourd'hui, jadis a reçu le trop-plein d'un cœur débordant d'émotion douloureuse. Les larmes ont pu s'évaporer au cours des âges, la souffrance qui les fit couler en fut-elle moins profonde? L'antiquaire n'y voit que tel ou tel spécimen, découvert à telle ou telle date en tel ou tel endroit. Qu'un Keats s'arrête un jour devant la vitrine, ce sera l'évocation de tout le drame réel dont le vase n'est

que l'indice, et de là peut-être la déduction d'une des plus poignantes vérités psychologiques. M. Lee joue un peu trop le rôle de l'antiquaire; sans avoir la prétention de poser en Keats, je voudrais montrer, par une analyse un peu serrée de l'œuvre en question, que sous l'emphase, sous la rhétorique, sous l'idéalisme à la mode se cache l'histoire d'une âme qui souffre, lutte, s'abandonne et se reprend.

"Ma chair et mon cœur défaillent, mais Dieu fait la force de mon cœur et mon héritage éternel." Ainsi parla le roi d'Israël, il y a trois mille ans, et avant et depuis combien de fois s'est répété ce cri de la faiblesse humaine qui, au moment de s'engloutir, incapable de lutter seule contre les flots, se cramponne aux principes immortels. Voilà le thème de l'histoire que nous conte Sidney dans *Astrophel and Stella* et, pour qui le lit sans trop de connaissances de Pétrarque, l'accent de sincérité ne fait aucun doute. Même sentiment, se développant dans des conditions profondément modifiées par le tempérament du héros et par l'ambiance religieuse et morale.

Dans la vie de Sidney les sonnets sont d'une importance toute spéciale, car ils conservent l'histoire de l'unique épreuve morale de sa courte existence. Il a vingt-sept ans, il n'a pas encore connu l'amour et il n'a pas appris à se connaître soi-même. L'amour sera le diapason qui mettra à l'épreuve la justesse de toutes les notes de son âme. Jusqu'ici son caractère ne s'est pas bien nettement dessiné. Il semble avoir en choses de morale cette aimable et grave indulgence

non sans faiblesse, dont on trouve maint indice chez Greene, et dont Shakespeare a fixé le type une fois pour toutes dans le personnage de Troïle. Cette nature ductile a été façonnée par une éducation qui dans sa sévère simplicité fait pressentir les rigueurs du puritanisme et qui n'est pas très éloignée de l'éducation de Milton[1]. Tout en laissant des traces indélébiles sur son âme, elle n'est pas arrivée à la pénétrer de part en part. Elle réprime les instincts qu'il a en commun avec la foule des pécheurs, mais elle ne les supprime pas. Ce désaccord n'est point sensible dans les relations ordinaires de la vie, seule l'épreuve le fait éclater. Celle qu'il va bientôt subir bouleversera son être de fond en comble. Au repos, son âme ressemblait à un bocal plein de liquide clarifié, avec un résidu dont maintenant vont monter ensemble toutes les richesses saccharines et toutes les impuretés.

Un mot suffira pour rappeler l'histoire. Il a connu une enfant qu'il a admirée sans l'aimer ; cinq ans plus tard il la retrouve devenue femme et mariée à un autre. Le choc de cette découverte éveille en lui la passion et en même temps les velléités de révolte qui sommeillaient dans sa nature.

Il y a un petit groupe de six sonnets (Nos. 4, 5, 10, 14, 18, 21) tous dans le même ton quoique inégalement espacés dans la série. Ces sonnets forment

[1] Pour la confirmation de ce que j'avance, voyez les chapitres que Fox Bourne consacre à l'éducation de l'enfant dans le recueillement du manoir paternel de Penshurst.

(*Sir P. Sidney, Type of Elizabethan Chivalry.*)

le prélude du drame psychologique. Les deux grands motifs s'y dessinent, s'y entrecroisent et s'y enlacent.

C'est le dialogue, tantôt respectueux, tantôt plus animé qu'il ne convient, entre la jeunesse qui réclame le plaisir et la raison qui le lui défend. Spenser traite la même situation lorsqu'il nous montre Guyon, Chevalier de la Tempérance, s'émancipant un moment de la tutelle du Paumier pour s'abandonner aux séductions du Jardin de Délices.

Sidney, tiraillé par les reproches que lui fait sa conscience, très délicate, d'avoir pu désirer une femme mariée, de guerre lasse, pousse un cri de révolte:

"Vertu, donne-moi un peu de repos. Tu viens éveiller la discorde entre mon désir et ma raison. Disons que ce soit un vain amour qui opprime mon âme naïve, laisse ce que tu n'aimes point et n'en aie souci."

Aussitôt le ton se change en plainte presque honteuse d'enfant qui souffre d'être contrarié et pourtant n'ose se donner raison:

"Je te confesse (pardonne la faute, une fois confessée!) que ma bouche est trop tendre pour ton mors dur."

Et Sir Philip de prendre le mors aux dents. Il répète avec des inflexions moqueuses dans la voix les phrases toutes faites par lesquelles la Vertu (lisez: ses directeurs de conscience) énonce ses oracles:

"Il est très vrai que les yeux sont faits pour servir la lumière intérieure; il est vrai que la partie immortelle doit régner sur les autres...il est vrai que la

véritable beauté est en fait la Vertu, dont cette beauté n'est que l'ombre; il est vrai qu'ici-bas nous ne sommes que pèlerins et qu'en esprit nous devrions aspirer vers notre céleste patrie." Les principes ont raison; tout cela est vrai, mais l'instinct vient de lui révéler une vérité supérieure, c'est qu'il lui faut aimer Stella.

En propres termes il envoie promener la Raison:

"Raison, ma foi, tu es bien bonne de venir te mêler du Désir, de l'Amour et de moi.... Laisse donc le Désir et ceux qui en sont les esclaves...."

A ses amis qui voudraient le ramener dans la bonne voie, il répond, dans une crise d'irritation nerveuse:

"N'ai-je donc pas assez de mal déjà...sans que vous veniez me chagriner davantage en me faisant avaler vos pilules de sagesse, me disant que 'le Désir plonge mon âme bien formée dans la fange des impures pensées qui mènent à la ruine finale!'"

Cette exaltation est chose trop nouvelle pour durer et bientôt il passe à une crise de repentir:

"Combien je me blâme, lorsque la Raison vient me réclamer son dû et que je dois m'avouer en faillite ...et, qui pis est, n'en puis donner d'excuse valable sinon que dans les folies j'ai gaspillé mes richesses.... Ma jeunesse se passe, mon savoir ne produit que frivolités. Mon esprit s'efforce de défendre ces passions qui ne le paient que de tourments. Je vois que mon train de vie me mène tout droit à la ruine."

Mais aussitôt la mobilité désespérante de son caractère lui fait oublier toutes les vérités qu'il vient

de se dire si sagement. Il s'adresse de nouveau à son Mentor :

"Vous dites vrai, mon ami. Il ne me sert de rien de lire Platon s'il ne réussit à dompter ma jeunesse fougueuse.... Puisque le mars fou de ma vie faisait si bien augurer de moi, si maintenant dans le mai de mes ans je fléchis, que peut-on bien attendre de mon automne?... Je l'avoue, vous dites vrai. Et maintenant, dites-moi un peu ceci : Y a-t-il au monde chose aussi belle que Stella?"

Remarquez une chose, capitale pour la compréhension de tout le drame. Cette nature, trop faible pour mettre à profit les principes, n'a pas la force de s'en passer. La première éducation a fait sur Sidney une impression trop profonde pour qu'il la désavoue tout entière. Il s'ensuit qu'après chaque mouvement de révolte il se sent réprimer par une puissance avec laquelle il n'y a pas à lutter. Le ballon a beau faire tous ses efforts pour s'envoler dans les nues, un lien solide l'attache à la terre.

Ceci devient encore plus sensible lorsque la lutte réelle s'engage, lorsqu'il se trouve en présence non seulement de sa propre conscience, mais des principes de la femme qu'il aime.

Stella, plus perspicace en cela que M. Lee, découvre bientôt que les réalités de la passion ordinaire ont un périlleux attrait pour son ami. Elle fait honnêtement son possible pour l'élever jusqu'à l'idéalisme de Pétrarque, mais, j'ai le regret de le dire, M. Lee, avec bien peu de succès. Il y a heurt, tout de suite,

entre l'amour tel que l'entend Stella et l'amour tel que l'entend Sidney. Pour elle il finit à l'amitié platonique, pour lui il ne fait qu'y commencer. Chaque fois qu'il aborde le problème délicat qu'elle voudrait ignorer, elle invoque les principes que tous deux reconnaissent. Sidney lui rappelle que

> L'amour qui nous attache aux beautés éternelles
> N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles.

Il n'arrive pourtant pas à la convaincre

> Q'une telle passion peut n'être point coupable.

Elle tient bon, malgré l'inclination que commencent à éveiller en elle ses charmes et son assiduité. C'est la lutte de la princesse de Clèves rénonçant à un amoureux sympathique afin de rester fidèle à un mari qu'elle n'a jamais aimé. Elle a besoin de toute sa vertu, car bientôt la passion de son adorateur prend des allures inquiétantes.

La lutte change de terrain. Ce n'est plus le débat entre les deux sentiments contraires dans la conscience de Sidney, mais entre sa conscience presque gagnée par le désir et celle, encore intacte, de Stella.

Afin de le retenir dans les sentiers de la vertu, elle a imaginé de lui confier solennellement la garde de son cœur inviolé. C'est l'épreuve par excellence de la pureté de son amour et Sidney n'y résiste pas. S'il pousse d'abord un grand cri de joie

> I, I, O I may say that she is mine,

ce cri s'achève sur un petit soupir insatisfait. Il s'irrite de ce qu'elle lui donne son bonheur *conditionnellement*: "while virtuous course I take." Pour l'instant il s'y

résigne: "No kings be crowned but they some covenant make." La charte pèse au jeune monarque. A celui qui, quelque part, s'érige en émule d'Edouard IV, il faut le pouvoir absolu. Dans les sonnets qui suivent revient, puis éclate, la note toujours entendue en sourdine. Il vient de célébrer la beauté de Stella "qui éveille dans le cœur l'amour tandis que sa vertu change cet amour en sagesse—"

But ah! Desire still cries, Give me some food.

Il se rend bien compte des deux sentiments qui luttent en lui; pas un instant il ne les confond, quoiqu'il en soit parfois bien près: "Desire...thou oft so clings to my pure love that I One from the other scarcely can descry." Souvent il se dit combien est fou son désir; il se reproche de ne pouvoir se contenter de ce que veut bien lui accorder Stella: "Ces regards...ce visage...cette présence...cette main...ces lèvres...cette peau...ces paroles...cette voix...ce doux entretien si plein de consolations vertueuses qu'à vrai dire c'est en soi le paradis...toutes ces choses, en mes moments de pensée raisonnable et de calme réflexion, me font voir qu'elles seules suffiraient à ma suprême béatitude. Mais...."

Mais, Sir Philip Sidney, combien sont fugaces vos moments de pensée raisonnable. Tournez la page et vous tombez sur le fameux sonnet à Jalousie, le mari de Stella, sonnet qui devrait dissiper toute hésitation quant à la nature du sentiment qu'il éprouve pour sa femme.

Afin d'avoir son amour il court le risque de perdre son amitié. La passion l'a mené si loin qu'il est

maintenant décidé à tout mettre en jeu pour satisfaire son désir. Les relations entre eux sont déjà assez ténues ; par des imprudences il rompt les fils qui soutiennent cette fragile toile d'araignée.

Un jour il trouve son amie qui sommeille en toute confiance. Bien grande est la tentation de toucher ces lèvres qu'elle lui a tant refusées. Il y cède. Moins heureux que le baiser qui éveilla la belle au cœur dormant, celui-ci a pour effet d'amener la rupture. Stella, brusquement arrachée à ses rêveries dans « le crépuscule calmé des ombres platoniques," bondit, les yeux pleins d'éclairs, la menace à la bouche, tandis que son trop entreprenant adorateur lui dit avec componction :

Sweet, it was saucy Love, not humble I.

Elle pardonne, mais à partir de ce jour elle se surveille de près. Et elle fait bien car, aussitôt le souvenir du baiser passé, Sidney revient à la charge, enhardi par son premier succès. Un soir où "la nuit a tout enveloppé de son manteau," où "les étoiles clignotantes provoquent des pensées d'amour," où "la jalousie même est endormie," il se glisse auprès d'elle avec de petites paroles insidieuses: "Take me to thee and thee to me." Toujours vient la même réponse, affectueuse mais inébranlable: "No, no, no, no, my Dear, let be."

Il n'a pas plus de chance à un rendez-vous qu'elle lui accorde dans "une ombreuse forêt où les oiseaux font entendre une musique amoureuse au jeune mois de mai qui montre ses fleurs bigarrées." Dans ce milieu propice il tente un suprême effort. Elle lui

répond, et c'est son dernier mot: "Je te veux tout bien; si tu aimes, que mon amour te contente. Si je te refuse ton désir, crois bien que je me torture moi-même. C'est le tyran Honneur qui t'éconduit; Stella elle-même ne saurait rien te refuser. Donc, mon ami, n'y reviens pas."

Il n'y revient qu'une fois, c'est pour se faire congédier. Stella juge, avec raison, que le seul remède c'est l'absence. Après quelques efforts pour renouer les relations de jadis, devant les refus qu'elle lui oppose, il finit par oublier celle qui fut, pendant deux ans, sa douce, sa secourable consolatrice. Lui-même se laisse engager dans de nouveaux liens. Le Désir, enfant tapageur qui jouait dans son cœur, las de ses propres ébats, s'endort, sans laisser d'autre signe de sa présence que le poids du souvenir. Pour la dernière fois, il se tourne vers Stella. C'est le sonnet

Stella, since thou of right a princess art,

sommation respectueuse où le sujet invite sa souveraine à abdiquer le pouvoir.

L'homme, parvenu au calme souhaité, revoit toute sa vie passée. Combien maintenant elle lui semble creuse, même à ses meilleurs moments, combien indigne d'un être immortel à l'instant de l'épreuve. Il a connu la religion, il ne l'a point comprise; il a connu les principes, il ne les a point aimés. A la première épreuve, ne les a-t-il pas abandonnés? Il est sorti de cette épreuve sain et sauf, mais non pas victorieux. A l'ivresse du désir et du défi succède une crise de

repentir, vraie cette fois, la plus profonde qu'il ait connue. Il s'en relève avec un mépris impitoyable des passions qui l'ont abaissé et un élan de tout l'être vers les éternelles vérités qu'il a méconnues. Furieux, il se retourne contre le désir auquel il a sacrifié deux des plus belles années de sa jeunesse. Pour lui ce n'a été que la "source délicieuse en misères féconde" de Polyeucte. Jamais il n'eût connu tous les ignobles instincts de sa nature s'ils n'eussent été mis en œuvre par cette seule passion "le lien de tous les maux." C'est elle qui l'a forcé à sonder les profondeurs de son âme, c'est elle qui lui a révélé ses faiblesses invisibles, insoupconnées, et c'est parce qu'elle l'a humilié dans son amour-propre bien plus qu'elle ne l'a blessé au cœur qu'il s'acharne après elle avec une haine aussi intense. Il n'a qu'une consolation, c'est de s'être ressaisi à temps. Ses remords, tout cruels qu'ils soient, n'ont pas l'amertume poignante du cri de Shakespeare après la chute. C'est en vain que le Désir a cherché sa ruine ; la Vertu lui est venue en aide et c'est elle qui maintenant va lui apprendre à trouver son bien, non pas dans les jouissances terrestres mais dans les trésors de son âme immortelle.

Mais en renonçant au désir, il renonce en même temps à l'amour. Pourquoi ? parce que, pour Sidney, les deux sentiments, après la lutte, ont fini par se confondre. Dans l'impossibilité où il se sent de faire jamais accorder l'amour sensuel et l'amour intellectuel, il décide de les bannir tous deux de son cœur pour n'y laisser que l'amour éternel. D'un geste il repousse toutes les passions de la terre, pures ou corrompues,

pour lever les yeux vers le ciel, qui est bien devenu pour toujours sa « patrie. »

> Leave me, O love which reachest but to dust!...
> Eternal Love, maintain thy life in me.

C'est sur cette opposition que finit *Astrophel and Stella.* Sidney a trouvé le calme, mais non pas l'harmonie. Le désaccord est transposé, il n'y a point de résolution.

Deux siècles auparavant un autre s'était trouvé face à face avec le même problème. Un autre, encore tout enfant, s'était enamouré d'une enfant à laquelle il ne devait jamais s'unir. Après qu'on la lui eut ravie, il avait continué à l'adorer de loin jusqu'au jour où, las d'attendre, il épousa une autre, tout en restant fidèle à la mémoire de ses premières amours.

Mais, avec des circonstances qui se ressemblent, quelle profonde différence de sentiment. L'amour qui, chez Sidney, est un sentiment essentiellement faux, parce qu'il se heurte sans cesse aux nobles aspirations de sa nature, chez l'autre devient le principe harmonisateur qui fait vibrer à l'unisson toutes les facultés de son être.

« Neuf fois depuis ma naissance, » nous dit-il, « les cieux de clarté avaient accompli leur révolution, lorsque pour la première fois apparut à mes yeux la toute-glorieuse Dame de mes pensées, celle que d'aucuns ont nommée Béatrice....En ce moment même je puis dire, en vérité, que l'esprit animé qui a son siège dans la chambre la plus secrète du cœur se mit à trembler avec tant de violence que j'en sentis courir des pul-

sations par toutes les artères de mon corps et je n'eus pas fini de trembler que mon esprit me dit: 'Voici une déité qui est plus forte que moi, elle vient pour régner sur moi.' En ce moment l'esprit animé qui habite cette chambre élevée où tous les sens envoient leurs perceptions fut rempli d'émerveillement et, s'adressant tout spécialement aux esprits des yeux, leur dit : 'Votre béatitude vous a été révélée.' En ce moment l'esprit naturel...se mit à pleurer, et en pleurant se lamenta : 'Malheureux que je suis ! à l'avenir que de tourments je vais subir.' "

Cet amour, qui est à la fois du cœur, de l'esprit et du corps, est si complet qu'il les maintient tous en harmonie. Jamais chez Dante ne s'élève de conflit entre la passion et le devoir, parce que pour lui devoir et passion ne font qu'un. "Lorsqu'elle passe," dit-il de Béatrice, "l'amour qu'elle inspire envoie un frisson mortel dans les cœurs corrompus, y faisant périr toute impure pensée. Tous ceux qui affrontent l'éclat de son regard en sont anoblis ou bien en meurent." Pour lui l'amour mortel n'est pas le contraire de l'amour divin, ce n'en est que le commencement.

On sent combien Sidney est éloigné de cette conception de l'amour, non plus désir avilissant mais guide infaillible, dès l'enfance, vers les béatitudes éternelles. Tour à tour, il peut maîtriser l'un des deux sentiments contraires et s'élever jusqu'à l'autre ; jamais il ne parvient à combiner ces désaccords en magistrale polyphonie.

Déjà dans Sidney se dessine ce contraste entre l'amour des choses d'ici-bas et l'amour des choses

du ciel qui va faire le fond même du puritanisme. Angelo y a cru en toute sincérité ; Sidney comme Angelo a trouvé l'idéal insoutenable ; comme Angelo il est tombé ; en tombant il a renié ses principes et en se relevant il a dû renier ses sentiments.

Au fond, c'est toujours l'histoire de David.

M. Lee s'aviserait-il de nous prouver que les Psaumes sont des confessions idéalistes, détachées des réalités de la passion ordinaire ? Il était peu judicieux d'inscrire une légende aussi fantaisiste en tête de l'édition complète des sonnets ; la simple lecture en est déjà la réfutation.

TROIS SONNETS DE SHAKESPEARE
(59, 60, 61)

DANS ces trois sonnets on distingue assez nettement les trois leitmotive qui, tantôt saillants, tantôt voilés, donnent l'unité à la série tout entière. Le sentiment du poète pour "the master-mistress of his passion" passe et repasse par trois phases principales. C'est d'abord la prosternation devant l'idole, l'absorption de son individualité dans celle du bien-aimé. Ensuite, c'est la joie candide, sans égoïsme et presque sans orgueil personnel, d'avoir en soi la puissance de jeter un défi à la Mort qui les pourra séparer, d'embaumer le souvenir de leur amitié dans des vers immortels. Enfin, torture plus cruelle que le bonheur n'est intense, c'est le doute sur la réciprocité de cet amour, doute qui bientôt va se changer en certitude intolérable.

I.

"S'il est vrai qu'il n'y a rien de nouveau, s'il faut que tout ce qui est ait été jadis, ô déception de nos esprits qui, lorsqu'ils se croient en travail d'invention, ne font qu'accoucher à nouveau d'un enfant déjà né !

"La chronique que ne peut-elle d'un coup d'œil en arrière, disons de cinq cents révolutions du soleil, me

montrer en un antique volume votre image, depuis le temps où l'esprit eût pu en fixer par écrit le souvenir.

"Afin que je voie ce qu'eût dit le vieux monde de cette multiple merveille qu'est votre être, que je sache si nous sommes en avance sur nos aïeux, ou bien si eux nous surpassaient, ou encore si rien ne change au cours des âges.

"O j'en suis sûr, pas un poète des jours passés n'a trouvé tel sujet de ses louanges."

Comme Mme. de Staël avait "la folie de voir Jésus-Christ partout," de même le poète a la folie de voir partout le visage du bien-aimé. En maint endroit il exprime cet étonnement qu'éprouve toute âme ayant trouvé son idéal de le retrouver dans les idéals déjà connus. "Quelle est donc la substance dont vous êtes fait," lui demande-t-il, "qu'on voit des millions d'ombres inconnues partout vous suivre? Chaque homme n'a, chacun, qu'une seule ombre, mais vous, qui n'êtes qu'un, portez toute ombre. Qu'on décrive Adonis, le portrait n'est qu'une faible copie de vous; qu'on accumule avec art toute beauté sur la joue d'une Hélène, c'est encore vous qui revenez sous un déguisement grec." (*Sonnet* 53.) La répétition persistante de ce phénomène lui inspire une crainte. Cet être qu'il croyait unique n'aurait-il point eu une existence antérieure dans la personne d'un aïeul? Rappelons-nous que ces sonnets ont dû s'adresser à un noble de vieille famille, en qui s'était peut-être perpétuée une ressemblance traditionnelle. Si l'on doit vraiment l'identifier avec William Herbert, comte de Pembroke, le deuxième quatrain comporterait une

interprétation historique, car les Herbert faisaient remonter leur origine à Herbertus Camerarius, compagnon d'armes de Guillaume le Conquérant, *cinq cents ans* avant l'époque où écrivait Shakespeare[1]. Quoiqu'il en soit, le poète va chercher dans les annales la ressemblance qu'il soupçonne. "Lorsque dans la chronique des jours oubliés je vois les descriptions des êtres les plus parfaits, et le charme rendant charmantes les rimes anciennes en louanges des dames du temps jadis et des aimables chevaliers, alors dans le blason de la suprême beauté du pied, de la main, de la lèvre, de l'œil ou du front, je vois que la plume des chroniqueurs d'antan s'efforçait d'exprimer la beauté même qu'aujourd'hui vous possédez." (*Sonnet* 106.) Maintenant se pose la question de savoir si dans l'évolution des âges l'idéal ne se serait point modifié. Mais dans quel sens? Pas un instant il n'hésite. Jamais poète ni chroniqueur n'ont trouvé de sujet qui égale en beauté le bien-aimé.

2.

"Comme les vagues qui s'avancent vers la plage de galets, nos minutes se poursuivent en courant vers leur fin. Chacune changeant de place avec celle qui précède, en une lutte continue toutes s'élancent en avant.

"L'étoile de notre vie, après notre nativité en pleine mer de clarté, monte jusqu'à son point culminant; à peine l'a-t-elle atteint que les malignes éclipses viennent combattre sa gloire et le Temps qui donna détruit ses dons d'autrefois.

[1] Voyez *Dictionary of National Biography*.

"Le Temps transperce les fleurons[1] qui enjolivent la jeunesse et grave des parallèles sur le front de la beauté, se nourrit des merveilles les plus exquises de la nature et rien n'est debout qui ne doive tomber sous sa faux.

"Pourtant, jusqu'aux temps en espoir, mes vers resteront debout en louange de ton mérite, malgré son implacable main."

Mais l'ami lui rend-il son amour? Un instant il voudrait se le persuader. Bientôt, pourtant, il s'avoue la triste vérité. En ce moment même, où il s'ingénie à rendre tous honneurs à cet être adoré, il a l'intime conviction que celui-ci le trahit avec la femme aimée.

3.

"Est-ce ton plaisir que ton image tienne mes lourdes paupières grandes ouvertes sur la nuit sans espoir et sans fin? Désires-tu qu'à tout moment je m'élance en sursaut du sommeil, les yeux dupés par des fantômes qui te ressemblent?

"Serait-ce ton esprit que, toi-même si loin, tu enverrais en espion de mes actes, pour surprendre en moi des folies et des heures de faiblesse, moi, seul but, unique objet de ta jalousie?

[1] On sait que, d'après Blades (*Shakespeare and Typography*), pendant une période de deux ans Shakespeare aurait exercé le métier de typographe. Cette ingénieuse hypothèse expliquerait la précision technique des deux vers: "Time doth transfix the *flourish* set on youth And delves the *parallels* in beauty's brow." "Flourish" serait employé dans le sens de fleuron, ornement tracé sur une page, en guise d'en-tête. "Parallels" serait la comparaison des rides qui sillonnent le front à l'un des renvois (||) dont se servent les typographes.

"Mais non, ton amour, tout vrai qu'il soit, n'est point aussi grand.

"C'est mon amour pour toi qui me tient en éveil, mon propre amour fidèle qui me vole mon repos, me changeant, pour l'amour de toi, en veilleur éternel.

"Je veille pour toi, tandis qu'ailleurs tu veilles, loin de moi, avec une autre, hélas! trop près."

PARALLÈLE ENTRE B. JONSON ET SHAKESPEARE

Ce sont deux natures radicalement différentes que les circonstances ont rapprochées dans une même œuvre, où elles ont eu à se corriger et à se compléter mutuellement.

Il y a eu peu d'esprits mieux équilibrés, dans l'acception vulgaire du mot, que celui de Jonson. En ce sens, équilibre indique une balance constante entre les qualités morales et intellectuelles, balance dont la constance même supprime cet élément perturbateur qu'est l'émotion. Cette définition convient à Jonson, nature froide et raisonnable, chez qui l'émotion ne prend guère d'autre forme que la colère, et la folie guère d'autre forme qu'une susceptibilité personnelle presque incroyable. A part les défaillances qui résultent de l'irritation ou de l'orgueil blessé, il y a peu d'êtres dont la psychologie soit moins déconcertante. C'est un homme d'une santé robuste, presque brutale, et dont il a dû payer la rançon. Il n'est vraiment pas assez morbide. Il n'a connu ni les grands dangers ni les grandes extases. Pour avoir échappé à la maladie, il a manqué de sensibilité; pour avoir échappé au délire, il a manqué d'enthousiasme; pour avoir échappé

à la démence, il a manqué de cette pénétration aiguë qu'elle apporte en compensation. Les crises de la surexcitation sont les ressorts les plus puissants de la vie normale. Or, il n'y a point trace de crise morale dans la vie ni dans l'œuvre de Jonson. Ce manque de vibration l'a toujours empêché de porter au plus haut degré de développement même les qualités saines et solides dont il est doué. Chez lui l'intelligence est la faculté maîtresse, donc il vénère, par-dessus toutes choses, la raison ; d'autre part, chez lui l'émotion est presque absente, donc ce n'est point devant la raison raisonnante et agissante qu'il s'incline, mais devant la raison établie, consacrée par la tradition. De là son respect des choses existantes et des règles qui les font telles. Sa conscience l'avertit de la moindre infraction aux règles qu'il reconnaît ; sa volonté lui donne la force de les suivre lui-même ; sa logique lui en permet l'application et l'extension. La conscience ne cherche pas à s'affiner outre mesure, aussi ne tombe-t-elle jamais dans les hésitations du scepticisme ou dans les *distinguo* de la casuistique ; la volonté ne se raidit jamais pour un effort trop grand, aussi ne fléchit-elle jamais dans les tâches qu'elle entreprend ; la logique ne pousse jamais trop loin ses conclusions, aussi ne se laisse-t-elle jamais troubler par les contradictions de la dialectique. Conscience, volonté, logique restent toujours en bonne intelligence, et c'est sur ce trépied qu'il s'équilibre. Par conséquent, il arrive à un résultat définitif, chose trop rare pour ne point exciter l'admiration et le respect. Il s'en réjouit avec une satisfaction naïve que n'empoisonne aucun doute sur la valeur de ce résultat. Ce ne sont point les qualités de force

belliqueuse qui lui ont manqué ; ce sont l'humilité, la sympathie, la soumission, divines faiblesses qui ont régénéré le monde. C'est, par conséquent, la libéralité et, avec elle, la vraie vitalité morale. Il n'y a point en lui l'étoffe d'un très grand artiste, mais il y a en lui l'étoffe d'un bon bourgeois et d'un parfait galant homme. Il conçoit sa mission littéraire avec une droiture et une assurance toutes bourgeoises, il la remplit avec une probité scrupuleuse de galant homme.

Ce n'est point en ce sens qu'on pourrait qualifier Shakespeare d' "esprit bien équilibré." Mais cessons d'employer ce terme dans son acception courante, usuelle, mondaine. Ainsi compris il ne s'applique qu'à l'homme dans ses rapports avec la société. Il n'exprime que de façon très imparfaite l'agencement des qualités qui font l'individu complet. Il n'y a point de manifestation de l'activité humaine qui ne joue un rôle utile dans la formation de l'âme individuelle. La morbidité y est aussi indispensable que la santé, le délire y est aussi nécessaire que le bon sens. L'âme la mieux équilibrée, en ce sens, est celle qui sait le mieux maintenir la raison par le contrepoids de la folie, l'optimisme par la misanthropie, et ainsi de suite. L'idéal serait de ne montrer d'inclinaison en aucun sens. Autant que la chose est humainement possible, c'est ce qu'on trouve dans l'âme de Shakespeare. C'est peine perdue de vouloir la définir, car la définition délimite, et dès que, s'appuyant sur un passage de son œuvre, on s'efforce de poser une borne à sa nature, le souvenir d'un passage contraire la renverse. On ne peut faire qu'une constatation générale, à savoir que la force

motrice de sa nature n'est pas l'intelligence mais l'émotion, émotion assez large pour absorber toutes les qualités mentales et morales. La souplesse de cette émotion prouve combien sont fallacieuses les distinctions ordinaires de la psychologie. Elle est assez ferme pour prendre l'empreinte de toutes les influences, elle est trop ductile pour en garder la marque dans aucun cas. Son âme est une flaque de mercure qui se désagrège au moindre mouvement et dont les parties flottantes se réunissent au repos. Il semble capable de passer par toutes les phases du sentiment, sans qu'aucune phase soit troublée par le souvenir de l'autre ; il décrit et souvent se plaît à rapprocher le libertinage, la volupté, l'amour chaste, le détachement virginal, sans qu'aucune émotion semble déteindre sur l'autre, sans que la licence en paraisse moins brutale, ou l'extase moins passionnée, ou l'union des âmes moins pure, ou l'isolement moins tranquille. Il arrive à des paradoxes de sentiment presque inouïs. Sa versatilité d'émotion est sans exemple. La simple amitié fait vibrer en lui toutes les cordes de l'amour. Pour un seul être il épuise toutes les variétés du sentiment. Il s'adresse à son ami tantôt sur un ton de protection paternelle, tantôt avec une ferveur presque religieuse, tantôt avec une confiance d'amante humble et craintive, tantôt avec la passion d'un amoureux pour une maîtresse. Dans aucun de ses drames il n'a fait d'étude dont la richesse psychologique égale celle des *Sonnets*, car jamais il n'a eu à analyser d'âme dont la complexité puisse rivaliser avec la sienne. Rien ne renseigne mieux sur cette souplesse d'émotion qui fait le fond même

de sa nature. Il en a reçu tout ce qu'elle est capable de donner, la sympathie, la pénétration, la tolérance, la libéralité, et aussi un certain laisser-aller, une certaine méfiance de la tradition, un certain mépris des dehors, en un mot une indifférence superbe envers toutes les règles sauf celles de la vérité psychologique. Toutes les qualités compatibles avec la souplesse il les a eues, mais il en est, tout de même, qu'elle ne comporte pas. Par sa nature même, elle doit renoncer à la constance, à l'action absolument directe, à la croyance en soi absolue, à la fermeté sans hésitation, à la logique très serrée, à l'appui des règles établies. Ce sont là des avantages appréciables dont Shakespeare a pu se passer plus facilement que tout autre, mais dont tout être humain doit ressentir le besoin. C'est par là surtout qu'il se distingue de Jonson. Qui peut le plus ne peut pas toujours le moins, en dépit du proverbe. Il a eu toutes les qualités supérieures qui façonnent l'individu parfait, il lui a manqué quelques-unes des qualités élémentaires qui font porter droit sur la conscience des autres ces perfections personnelles. Il n'a pas pris à cœur sa mission, comme Jonson, il l'a remplie avec plus de nonchalance et en faisant moins de bruit autour de son nom ; partant, il n'a pas abouti à un résultat aussi définitif, ou, tout au moins, aussi évident, et il a certainement exercé une influence historique très sensiblement inférieure à celle de son rival.

Cette mission est, au fond, la même pour les deux.

Dans le drame il y a deux choses essentielles, la substance vivante qui est la psychologie, et l'art de la

présentation qui est le métier. Tout le reste, imagination, fantaisie, lyrisme etc. doit se subordonner à ces deux nécessités fondamentales. Jonson et Shakespeare ont compris, de bonne heure, cette règle première de l'art.

Pour être juste, ils l'ont inventée. Au moment où ils abordent la scène ils trouvent dans le répertoire du seizième siècle une variété de genres très grande ; une profusion d'esquisses, d'ébauches, d'idées à demi formées que tous deux mettront à contribution ; un style déjà assoupli par l'usage, clair, facile et, par moments, sonore et mémorable. Ce ne sont pas les qualités littéraires qui lui manquent ; elles ne pouvaient pas manquer à des hommes comme Kyd ou comme Marlowe. Mais ce qui doit frapper quiconque parcourt, quelque superficiellement que ce soit, les pièces représentatives de ce temps, c'est le défaut de sens dramatique qu'elles trahissent toutes. Le drame ne s'est pas encore bien défini comme genre à part. Il sort des mystères et des moralités du moyen âge. Il n'est pas encore arrivé à fondre les disparates que lui impose son origine, pour les transformer en moyens d'action ou en motifs psychologiques. Malgré ses qualités de rhétorique brillante et, en certains cas, de poésie pure, il n'a jamais réussi à créer des êtres vivants ni à acquérir même l'habileté technique qui rendrait possible la création d'êtres vivants. Les personnages sont trop isolés, ils n'agissent point directement les uns sur les autres et l'ensemble de leurs actions ne ressort point pour le public. [Voyez par exemple : la rigidité des dialogues comiques dans *Damon and Pythias*—l'entremise maladroite du

Vice dans *Appius and Virginia*—la conduite molle des scènes entre le percepteur et les insurgés dans *Jack Straw*—le manque total de rapprochement entre Andrea et Bell' Imperia, les deux amants soi-disant passionnés de *Hieronimo*. La même remarque s'applique à une scène d'une bien autre envergure poétique, la mort de Zénocrate dans *Tamburlaine*.] Ils manquent de logique dans leurs rapports entre eux, donc ils manquent de relief dans la présentation. Au fond, manque de psychologie et manque de métier sont deux faces du même défaut.

Les deux chevaliers qui venaient en chevauchant de directions opposées ne purent tomber d'accord sur la nature du bouclier dont chacun ne voyait qu'un seul côté. C'est au même défaut que Jonson et Shakespeare s'attaquent, mais ils ne le voient pas sous le même aspect. Jonson, en bon pédant respectueux de la tradition, fort de ses lectures, fier de sa science, attribue la faiblesse dramatique du théâtre à la négligence de certaines règles consacrées par l'antiquité. L'instinct psychologique de Shakespeare, car c'est un instinct comme la faim ou la soif, l'avertit du vice plus grave auquel, en grande partie, ces défauts extérieurs sont dûs, la connaissance insuffisante de l'âme humaine.

Comment y porter remède ?

Jonson, en érudit, se retourne vers le théâtre classique ; Shakespeare, sans se soucier beaucoup de Térence, regarde autour de lui. L'autorité impose à l'un ce que la réflexion personnelle suggère à l'autre. Le point de départ de toute réforme doit être l'observation de la vie réelle ; Jonson et Shakespeare

semblent bien fixés sur ce point. Il est intéressant de rapprocher leurs déclarations.

Comme il fallait s'y attendre, c'est Jonson qui fait surtout la propagande. Dans le Prologue de sa première comédie *Every Man in his Humour*, il sonne la charge contre les invraisemblances, les péripéties impossibles, les intrigues mollement conduites de la vieille école. C'est par la comédie de mœurs, toute simple, toute bourgeoise, qu'il entend les remplacer, l'étude des "humours and manners of the time." Avec sa vigueur et sa fidélité caractéristiques, il s'empresse de mettre à exécution son projet, de sorte que dans l'Induction d'une de ses dernières pièces, *The Magnetic Lady*, il a pu résumer ainsi avec une légitime fierté les diverses étapes de sa vie de dramaturge :

> The author, beginning his studies of this kind with *Every Man in his Humour* and, after, *Every Man out of his Humour*, and since continuing in all his plays, especially those of the comic thread, some recent humours still, or manners of men, that went along with the times ; finding himself now near the close or shutting up of his circle, hath fancied to himself in idea this Magnetic Mistress....And this he hath called *Humours Reconciled.*

Les paroles de Shakespeare sont également explicites :

> O'erstep not the modesty of nature ; for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 't were, the mirror up to nature ; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.
>
> (*Hamlet*, Act III, Sc. 2.)

Ces définitions se ressemblent, mais elles ne sont point identiques. "To study the humours and manners of the time" ne veut pas dire "to hold the mirror up to nature." Ici encore, l'observation de la vie a deux faces, dont l'une s'appelle réalité, et l'autre, nature.

On n'arrive à celle-ci qu'en passant par celle-là. Jonson part de l'observation directe de la réalité. Mais ce n'est point pour elle-même qu'il l'étudie. Il ne l'adopte que parce qu'elle lui semble la seule base satisfaisante du drame. Avant de voir comment il entend le réalisme il faut se demander à quel dessein il le subordonne.

Ce que condamne Jonson dans les pièces de ses prédécesseurs c'est le manque presque total d'adaptation au spectateur. Ce qu'il rêve c'est l'établissement d'une communication directe entre l'acteur et le public. "That is the most unlucky scene in a play which needs an interpreter." (Induction to *Magnetic Lady.*) Son idéal est d'arriver à l'effet *instantané.*

Voilà le vrai principe qui le guide dans son observation de la réalité. Il copie ce qu'il voit autour de lui avec une conscience et une fidélité absolues. Mais il ne reproduit pas au hasard tout ce qu'il voit. Il fait un choix rigoureux dans la réalité. Ce qu'il cherche c'est le trait qui frappe, le mot qui porte. Il ne fixe son attention que sur les paroles et les actions les plus caractéristiques. Dans tel homme il aperçoit tel trait, telle tendance, tel défaut qu'il saisit et agrandit, en éliminant tout autre élément. Il ne s'intéresse qu'aux manies qui tyrannisent l'homme. Ce système le mène tout droit à la théorie des "humours."

For when some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits and his powers,
In their confluxions, all to run one way,
This may be truly said to be a humour.

(Prologue to *Every Man out of his Humour.*)

C'est son instinct de dramaturge, fortifié par le raisonnement et la réflexion, qui le pousse à ces conceptions simplistes dont les psychologues de nos jours, amoureux d'analyses minutieuses et compliquées, se révoltent. Jonson ne prétend même pas chercher la vérité psychologique. Les personnages pour lui ne sont pas des objets en eux-mêmes, ce sont des moyens d'action. Il faut que le spectateur puisse reconnaître chacun d'eux au moyen d'un signe distinctif—un vice absorbant, l'avarice (Volpone)—une passion dominante, l'amour du luxe et la volupté (Sir Epicure Mammon)—un patois (la sorcière dans *The Sad Shepherd*)—un jargon professionnel (Knockem, le maquignon dans *Bartholomew Fair*) etc. Il leur faut à chacun une certaine individualité sommaire, vigoureusement marquée, qui les différencie les uns des autres, mais c'est tout. Que l'auditeur puisse les porter tous dans la mémoire et que bientôt il se soit familiarisé avec eux au point de pouvoir deviner l'action qu'ils vont faire, le mot qu'ils vont prononcer, voilà l'idéal. Jonson ne leur accorde pas la liberté d'agir, de se développer, d'évoluer. Au contraire, il faut qu'ils restent stationnaires, qu'ils prennent le pli qu'on leur donne et qu'ils ne demandent pas à changer. Non-seulement il les simplifie, il les fige.

Car il veut les faire entrer comme supports ou

comme ornements dans un vaste dessein architectural, qu'un mouvement ferait crouler. Sérieux ou grotesques, ce ne seront jamais pour lui autre chose que des cariatides. Cet élève trop docile de l'antiquité a pris dans son sens le plus littéral le mot d'Aristote : " Dans le drame l'action prime tout." L'Action, pour Jonson, veut dire l'agencement des faits, opération tout à fait indépendante du développement des personnages. A ce travail d'engrenage son esprit essentiellement logique trouve plus de satisfaction qu'à l'étude des revirements et des inconséquences de l'âme humaine. Faire tourner huit intrigues sur un seul pivot (*The Alchemist*) est un tour de force qui lui donne une joie plus profonde que la création d'un seul être complet et vivant. Par la force écrasante de sa volonté il supprime toute velléité d'action indépendante chez ses personnages, et à toute représentation on l'entend qui répond :

Interrupt not the thread or series of the argument. A good play is like a skein of silk which, if you take by the right end, you may wind off at pleasure on the card of your discourse; but if you light upon the wrong end you will pull all into a knot or elf-lock which nothing but the shears or a candle can undo or separate. (Induction to *Magnetic Lady*.)

Ainsi, pour dévider de façon satisfaisante l'écheveau de l'action, Jonson n'hésite pas à emmêler en nœuds inextricables les mobiles psychologiques de ses personnages. Il arrive un moment où sa logique, sans que lui-même s'en rende bien compte, émousse sa conscience. Jonson est très fidèlement et très scrupuleusement réaliste, mais sur les matérieux que lui fournit la réalité il fait un travail de logique qui en dénature le sens.

Inconsciemment, il s'éloigne de sa première conception. S'il ne s'en aperçoit pas, c'est que son réalisme lui donne le change. Les paroles de ses personnages sont prises, le plus souvent, sur le vif, mais leurs actions sont par lui adaptées aux nécessités de la construction. Le désaccord entre les paroles et les actions est très marqué chez tous les personnages un peu poussés de Jonson. Les paroles du fanfaron de l'*Alchimiste* sont, sans doute, copiées sur un modèle vivant; mais pourquoi cet "angry boy" qui n'a d'autre mot dans la bouche que celui d'"honneur" veut-il forcer sa sœur à se prostituer à un étranger? Il ne semble pas que Jonson ait voulu faire là une étude de l'hypocrisie; rien n'explique cette singulière contradiction, sauf les nécessités du plan. Chez les personnages sérieux ce défaut ressort d'autant mieux qu'aucun réalisme superficiel de langage ne fait plus illusion sur le manque de vérité absolue. On nous montre Corvino faisant une scène de jalousie insensée à sa femme pour un soupçon non fondé; aussitôt après on le voit qui brûle de l'offrir à Volpone, sans scrupule et sans raison, sans même l'appât d'une récompense certaine. Tous les paradoxes psychologiques sont possibles, mais les revirements raides et non motivés ne le sont point.

Quelque chose de ce défaut perce jusque dans son style. La convenance dramatique, passé un certain point, lui manque. C'est un ballon captif qui ne peut s'élever qu'à une hauteur fixe. Certes, Jonson reproduit admirablement bien la phraséologie des Puritains. On sait le mal qu'il s'est donné pour apprendre le patois des paysans du Nord, avant de mettre ceux-ci

sur la scène. Mais il donne un langage uniforme à tous ses personnages sérieux. Volpone et Sir Epicure Mammon s'expriment de la même façon. Ce n'est pas lui qui imaginerait ou serait seulement capable de comprendre la différence entre l'imagination ample et grandiose d'Othello et les métaphores mesquines, rampantes et réellement ignobles et dépravées de Leontes. Ce manque de finesse l'induit parfois dans des erreurs très graves. Je parlais du désaccord entre les paroles et les actions de ses personnages. Dans les passages quelque peu lyriques de ses drames un désaccord semblable éclate entre le sens et la sonorité des mots. Sir Epicure Mammon rêve aux splendeurs que doit lui apporter la pierre philosophale.

> My meat shall all come in Indian shells,
> Dishes of agate, set in gold and studded
> With emeralds, sapphires, hyacinths and rubies....

Et, tout à coup :

> My foot-boy shall eat pheasants, calvered salmons,
> Knots, godwits, lampreys : I myself will have
> The beards of barbels served instead of salads....

Inutile de raisonner contre une impression pareille. Ces mots-là manquent de conviction sonore. Et pour s'en mieux rendre compte, on n'a qu'à songer à une scène analogue de *Dr Faustus.* Marlowe, lui, ne se pique pas de réalisme, mais son imagination psychologique lui fait partager le délire du personnage, et le vers vibre du souffle et du frisson de Faust, en extase devant cette vision

> of women, or unwedded maids,
> Shadowing more beauty in their airy brows
> Than have the white breasts of the queen of love.

Le malheur c'est que ce défaut partout visible se retourne contre Jonson, même dans cette science de la construction à laquelle il a tout sacrifié. Les intrigues qu'il élabore avec une logique tellement patiente et serrée n'ont aucune base. L'édifice est presque toujours d'un travail irréprochable, mais il ne se tient pas debout: le terrain d'emplacement est d'une substance trop friable. On peut accorder à Jonson que la *Femme Silencieuse* est un chef-d'œuvre de construction absolument sans défauts, mais il ne s'appuie sur rien; même Dryden, le plus fervent de ses admirateurs, s'est trouvé bien embarrassé pour défendre la conception psychologique du taciturne, Morose, et si cette conception ne peut pas se justifier la pièce n'a plus de raison d'être. C'est un tour de force qui consiste à équilibrer un poids énorme sur le bout du petit doigt. Le sentiment de l'inévitable est ce qui manque toujours aux drames de Jonson. Sa construction tant vantée fait songer à une course d'obstacles. On prend plaisir à voir franchir les barrières, mais on n'est pas bien convaincu de leur nécessité.

Jonson a donc commencé par l'observation de la vie, mais il ne s'est pas enfoncé très profondément dans cette voie. Elle lui est barrée, bientôt, par sa logique. Ce qu'il a pris à la réalité il l'a soumis à des procédés intellectuels qui, en voulant le transformer, ont fini par le déformer. Shakespeare, lui, n'a pas fait étalage de tant de science. Il s'est montré moins frondeur. Il a accepté avec plus de bonhomie les cadres existants. Même, il semble avoir tâtonné plus

longtemps que Jonson. Au début de sa carrière il semble avoir hésité entre la comédie d'intrigue (*Comedy of Errors*), la comédie d'esprit (*Love's Labour's Lost*) et la fantaisie (*Midsummer Night's Dream*). Sa première tendance a l'air d'être diamétralement opposée au réalisme. Tout d'abord, il rêve "to give to airy nothing A local habitation and a name." Mais, à partir de *Roméo et Juliette*, ce drame capital pour la compréhension du développement de son esprit, il se décide à prendre la psychologie comme guide. Et s'étant une fois engagé dans cette voie, il ne s'en laisse plus jamais détourner par des considérations extérieures. Poussée assez loin, elle absorbe toutes les règles, toutes les formules de Jonson. En elle il trouve non-seulement le salut, mais la raison d'être du drame.

En effet, pour l'âme souple de Shakespeare la forme dramatique n'est pas en elle-même un but, ce n'est qu'un moyen. Il ne montre jamais cette subordination aux défauts de mémoire, de finesse et de sensibilité du spectateur qui, chez Jonson, a vraiment émoussé la pointe de la psychologie. Voyez avec quelle insistance et quelle énergie il s'oppose à toute emphase, à toute exagération du tragique, "to split the ears of the groundlings," à toute caricature, à toute exagération du risible "to make the unskilful laugh." Et ceci n'est pas une simple boutade, comme l'Induction de *Bartholomew Fair*, ce n'est pas une vanité déçue d'auteur sifflé se déguisant sous de lourdes ironies, qui accusent justement la servilité de Jonson, sa crainte de déplaire, sa terreur du public. La comparaison des deux scènes ferait bien ressortir la différence entre l'idéal de l'un, qui est le succès du

drame à la représentation, et celui de l'autre, qui est la vérité psychologique.

A cette différence fondamentale d'intention correspond une différence fondamentale de procédé. Jonson, se laissant guider dans son observation par les nécessités de la scène, ne cherche dans la vie que les effets exceptionnels et, dans la reproduction, les creuse et les évide encore davantage. L'esprit de Shakespeare, plus égalitaire, plus démocratique, ne se met pas à la recherche du trait caractéristique ; il reçoit toutes les impressions, sans en rejeter aucune.

Pour s'en tenir à la simple observation de la réalité, Shakespeare l'emporte déjà sur Jonson dans son domaine spécial. Chaque personnage de Jonson est, par définition, l'incarnation d'une "humeur" spéciale. Shakespeare est moins parcimonieux ; chacun de ses personnages réalistes se compose de cinq ou six "humeurs" différentes qui se tiennent en échec, et dont il faut prendre la moyenne pour arriver à la vérité. Rien mieux que la comparaison avec Jonson ne fait ressortir la complexité de ses créations les plus sommaires.

L'une des figures les plus vivantes qu'ait dessinées Jonson, l'une de celles qui se gravent le mieux dans la mémoire est certainement celle de la grosse commère Ursula de *Bartholomew Fair.* Il y a peu d'êtres qui aient plus de pâte, plus de relief et dont la présence physique se fasse aussi nettement sentir. Mais qu'elle est grossièrement brossée auprès de ce paradoxal Falstaff, personnage aussi complexe que l'art de son créateur. Quelle caricature d'enseigne auprès de cet étourdissant vieillard, plus jeune de cœur que son

pupille, Atlas et Protée tout ensemble, l'esprit le plus délié dans le corps le plus pesant, gros, gras, vif, espiègle, paternel, libertin, poltron, menteur, hâbleur, sceptique attendri, moraliste à ses heures—Je m'arrête; l'énumération ne sert qu'à convaincre de la quasi-impossibilité de trouver la formule des personnages de Shakespeare.

Peut-être n'est-il pas juste envers Jonson de commencer par Falstaff. Prenons un portrait plus délicat, plus subtil que celui d'Ursula ne pouvait l'être, le portrait de Lady Politick Would-be (*Volpone*) la plus réussie de toutes ses femmes. C'est le type de la frivolité féminine; pas une affectation ne manque à cette créature volubile, étourdie, coquette, qui se croit irrésistible et, qui par pure inconscience, par pure vanité, fait une cour assidue au peu scrupuleux Volpone—jeu dangereux entre tous. C'est l'un des personnages les plus complexes de Jonson; elle est bien mieux qu'un "humour," car non-seulement a-t-il su accumuler avec plus de bonheur et d'abondance que nulle part ailleurs les traits qui font ressortir la passion dominante, mais sous cette frivolité il a très judicieusement marqué l'honnêteté foncière de la dame, son inconscience évidente de l'infamie du rôle qu'elle joue, et son attachement, malgré tout, au foyer domestique, se manifestant par une jalousie toute gratuite de son mari.

Et pourtant, malgré sa complexité, combien Lady Politick Would-be semble d'un développement rudimentaire auprès de Shallow. C'est un être éphémère, d'une croissance rapide, qui ne semble pas avoir eu de passé, qui n'a jamais existé avant son apparition sur la

scène, qui se montre tout entier en vingt-quatre heures, esprit où les événements antérieurs n'ont laissé aucune ride, aucune marque, et où les événements à venir n'en laisseront pas davantage. Voyez maintenant par quelle lente gradation la personnalité complète de Shallow s'est constituée, voyez les couches qui se superposent dans sa nature. Ce petit vieillard ratatiné, frivole et bavard, a passé par les expériences les plus variées avant de s'établir définitivement comme juge de paix. Naguère, en bonne et joyeuse compagnie,—Falstaff étant du nombre,—il a écouté le carillon de minuit. Falstaff lui a laissé sa marque, comme à tous ceux dont il se charge de parfaire l'éducation. Ce petit homme frétillant a fait la chasse au plaisir, dans sa jeunesse. Il s'en pourlèche encore les babines, et rien n'est curieux comme de voir remonter à la surface de sa conversation docte et édifiante des souvenirs de cette existence depuis longtemps abandonnée. Lady Politick Would-be amuse un instant, mais c'est tout; "out of Shallow you may devise matter enough for the wearing-out of six fashions and laugh without intervallum."

Prenons l'un des personnages les plus importants de Jonson, celui sur lequel repose toute l'intrigue de la *Femme Silencieuse.* Morose est un vieillard qui a en horreur le bruit. C'est là sa caractéristique, la seule. C'est son seul titre à l'individualité. Il a rompu tous les liens qui l'attachent à l'humanité ordinaire pour cultiver tout à son aise cette manie. Il ne connaît ni les passions ni les préférences humaines ; il a perdu tout sentiment de dignité personnelle (voyez la scène du divorce); peu s'en faut qu'il n'ait perdu

tout sentiment de l'honneur et du ridicule ; il se laisse bafouer, gausser, insulter, sans proférer une plainte. Il n'a qu'une seule préoccupation, éviter le bruit, et même on se demande parfois si elle est sincère, car c'est bien le personnage le plus bavard qui soit, et le son de sa propre voix ne l'effarouche nullement.

Mettons-le en regard du personnage le plus élémentaire, le plus insignifiant qui soit dans Shakespeare, le cousin de Shallow, Silence. Voilà le vrai taciturne. En des occasions ordinaires c'est à peine s'il ouvre la bouche ; dans tout dialogue où il se trouve mêlé il ne fait qu'approuver ; il s'efface derrière son loquace cousin, devant le glorieux Falstaff il n'est que trop heureux de s'éclipser. Et pourtant, au fond de cette nature étiolée il sommeille encore quelques instincts qui la rattachent à la grande nature humaine. Animé par le vin, Silence se met en devoir d'être gai "pour la quatrième fois de sa vie." "To show an old man can do somewhat" il commence à chevroter des chansons à boire qui ont le même rapport avec le plaisir normal que sa parole grêle, sa voix de fausset avec l'organe ordinaire des mortels.

Et ce ne sont là que quelques exemples choisis dans le vaste fourmillement de l'œuvre de Shakespeare. Et ce ne sont point des reconstitutions complètes ; ce ne sont que quelques traits pris dans la diversité incalculable de chaque personnage. Et ce n'est encore que Shakespeare en tant que réaliste. Dans le réalisme pur et simple, cette science dont Jonson s'est fait une spécialité, Shakespeare, sans effort apparent et sans forfanterie, le bat déjà sur toute la ligne.

Le réalisme pur et simple, pourtant, n'existe guère.

Arrive un moment où l'individualité du réaliste le plus invétéré se réveille. Aucun être humain, sauf en manière d'apprentissage, ne peut se contenter de rester une simple machine à sensations. L'intelligence et l'émotion s'en impatientent également.

Voici l'instant critique : le réveil de l'individualité. Jonson et Shakespeare ont jusqu'ici cheminé ensemble sur la grande route du réalisme, l'un ramassant les cailloux du gravier, l'autre cueillant les fleurs du talus, compagnons de voyage cependant, selon toute apparence marchant vers la même destination. Voici que la route se bifurque. Quel chemin faut-il prendre ?

Nous avons vu le choix qu'avait fait Jonson. Guidé par l'intelligence seule, il délaisse la réalité pour se tourner vers la logique. C'est dès ce moment-là qu'il dévie. Cette intervention fortuite de la logique comme chose extérieure, non motivée, marque un dédain de la réalité dont Jonson ne s'est peut-être pas bien défini la cause à lui-même. C'est parce que, en elle-même maigre et nue, elle ne satisfait pas son esprit vigoureux qu'il s'en éloigne. Je ne sais pas de meilleur argument contre le réalisme que l'attitude de son champion le plus sincère et le plus convaincu.

Il est pourtant une autre solution dont Jonson, avec son tempérament froid, ne pouvait guère se douter. Shakespeare, guidé surtout par l'émotion, devine sous cette réalité, qui fait obstacle à Jonson, une vie intime et invisible où résident les causes profondes de ces effets extérieurs inexpliqués et inexplicables par la logique intellectuelle. Il s'enfonce plus profondément dans l'étude du réalisme ; au lieu de s'en éloigner, il pousse plus avant ses recherches.

L'observation lui fournit de quoi s'éclairer dans son voyage d'exploration; avec ce faible lumignon il pénètre dans les profondeurs souterraines de l'âme; cette flamme est aussitôt reflétée de toutes les parois par les stalactites insoupçonnées qui s'y suspendent. Shakespeare se sert du réalisme avec plus de constance et de fidélité réelles que Jonson; mais il ne se laisse jamais tyranniser par les apparences, aussi n'éprouve-t-il jamais le besoin de se révolter contre elles. Il est curieux de voir de quelle façon différente nos deux navigateurs doublent ce redoutable Cap des Tempêtes.

Il ne faudrait pourtant pas croire à une exaltation de l'émotion aux dépens de la logique dans cette méthode de Shakespeare. Il n'a en aucune façon renoncé à la logique, il n'a fait qu'en différer l'application. Car, en s'enfonçant toujours plus profondément dans l'étude de la psychologie, Shakespeare trouve dans les mobiles cachés des âmes la logique des faits. Arrive un moment que Jonson n'a pas connu, le moment du détachement absolu, l'instant où le fruit de son invention, pleinement développé, lentement mûri, tombe de l'arbre. Ses personnages vivent d'une vie individuelle qui ne dépend plus de la volonté de leur créateur. Ils sont maîtres de leurs actions, et de l'ensemble de ces actions et des réactions qu'elles excitent chez leurs voisins ressort l'Action totale du drame.

Elle est relativement facile à constituer, étant donné la très grande complexité des personnages. Si l'on y regarde de près, la véritable cause de la difficulté qu'éprouve Jonson à agencer la suite des événements, c'est son système rigoureusement simpliste des "humours." Le caractère spécial de chaque individu

ainsi conçu ne peut se manifester que dans certaines conditions très restreintes. Volpone, comme individu, n'a d'existence que dans son petit cercle de flatteurs et de parasites, mais Othello est également vrai, également vivant devant le sénat, dans la garnison de Chypre et dans la chambre de Desdémone. C'est pour Jonson un travail herculéen que de vaincre les difficultés du système qu'il s'impose. Il faut donner un effort presque surhumain pour réunir sous le même toit Subtle, Face, Doll, Dapper, Drugger, Kestril, Dame Pliant, Sir Epicure Mammon, Surly, Ananias, Tribulation Wholesome, et Lovewit. Jonson est presque forcé de remplacer la complexité des caractères par le nombre des personnages. Mais les personnages de Shakespeare sortent leurs antennes dans toutes les directions. Falstaff, sans invraisemblance et sans effort de volonté, peut être mis en contact, séparément ou simultanément, avec le Prince de Galles, une bande d'escrocs, le juge de paix, le Lord Chief Justice, Doll Tearsheet et Mrs Quickly. Ainsi, les personnages ne sont point adaptés à une intrigue préconçue; l'action sort, selon la logique naturelle, la seule qui soit satisfaisante, de la volonté des acteurs et non de la volonté de l'auteur.

Shakespeare n'a maintenant qu'à rassembler et associer les impressions éparses pour constituer le drame définitif. Il n'intervient en personne que pour déterminer l'effet total. Ce n'est pas lui qui arrange d'avance les actions de Lear ni les actions de Gloucester, mais c'est lui qui rapproche ces deux souffrances[1], qui

[1] J'emprunte cette remarque à l'étude de Moulton: *Shakespeare as a Dramatic Artist.*

combine ces deux histoires pour en faire le drame complet de l'ingratitude. Son théâtre a ses unités tout comme celui de Jonson, mais au lieu d'être les unités de temps, de lieu et d'action ce sont les unités de la psychologie, de la logique et de la morale.

Telle est la portée de la réforme accomplie et, dans cette œuvre, c'est ainsi que s'est manifestée l'individualité de chaque poète. L'un part de l'extérieur, l'autre de l'intérieur. Jonson se demande comment doit se constituer le drame, Shakespeare se demande quel en est le but. L'un apporte une intelligence lucide à l'application de règles déjà établies, dont il comprend le sens mais dont il ne sent pas la signification. L'autre apporte une émotion souple à la recherche de la vérité psychologique, qui entre ses mains se transforme spontanément en forme artistique. L'un aboutit à un résultat net et définitif mais rempli de contradictions inhérentes. L'autre accomplit une réforme profonde et silencieuse dont le principe ne varie jamais.

L'HUMOUR D'ADDISON: SA MATIÈRE ET SA FORME

Le mot "humour" est un de ces vocables heureux qui, tout en changeant sans cesse de signification ne sont jamais passés arbitrairement d'un sens à un autre. Phénomène rare dans l'histoire des langues, son développement peut se reconstituer phase à phase sans qu'une seule transition importante semble manquer à la série.

—*Humour* est, à l'origine, un terme médical qui correspond exactement au mot français *humeur*.—Devenu métaphore, il prend au figuré le sens de disposition spéciale du tempérament moral.—Par suite du procédé de rétrécissement que subissent tous les mots une fois entrés dans l'usage courant, il prend le sens tout ensemble plus restreint et plus intense de caractéristique poussée jusqu'à l'excentricité. C'est l'expression la plus décidée et la plus intransigeante de l'individualité. Ce sens s'établit au seizième siècle et ne s'est pas encore perdu. Il acquiert droit de cité dans la langue usuelle, ainsi qu'en temoignent les dérivés "humorous" et "humorist." En effet, il correspond à une réalité toujours vivante. "Les Anglais

sont une nation d'humoristes," dit Emerson, et il est bien certain que dans aucun pays l'individualité n'est plus en estime qu'en Angleterre. Toute manie qui ose s'affirmer se fait respecter.

"In all companies each one has too good an opinion of himself to imitate anybody. He hides no defect of his form, features, dress, connexion or birthplace, for he thinks every circumstance belonging to him comes recommended to you. If one of them have bow legs, or a scar, or mark, or a paunch, or a squeaking or a raven voice, he has persuaded himself that there is something modish and becoming in it and that it sits well on him." (*English Traits.*—Cockayne.)

C'est un point d'honneur de maintenir son individualité contre la mode, contre la critique, contre la satire, contre la raison même. On exagère ses défauts par esprit d'indépendance. Il y a quelque temps, certain lord accuse les écoliers d'Eton d'avoir une démarche peu gracieuse; aussitôt d'un commun accord tous se mettent à cultiver un *slouch* de paysan; et les journaux illustrés en publient des clichés, et tout le monde applaudit à ce trait de fierté nationale. Ceci pourrait passer pour une gaminerie, mais c'est une tendance qui va se confirmer dans l'homme fait. D'autant plus qu'on se pique de rester fidèle à ses préventions. A aucun prix et dans aucune circonstance on ne consentirait à abdiquer la personnalité qu'on s'est faite. Cet humour sérieux et digne atteint son apogée dans les dialogues de Charlotte Brontë (Rochester et Jane Eyre, Crimsworth et Frances Evans, M. Emmanuel et Lucy Snow) où ceux qui s'aiment de l'amour le plus fort et le plus profond qui ait jamais été, ceux

qui ne s'effraient ni des défauts physiques ni des fautes morales, ceux que ne rebute ni l'âge, ni la laideur, ni l'inconduite, ni la misère, ni la maladie, ni l'infirmité, passent pourtant la plupart de leur temps à s'injurier réciproquement, afin de mieux défendre leur individualité contre la tendresse qui s'efforce de les unir. Mais, sauf dans ces cas exceptionnels, l'humoriste n'est rien moins qu'agressif. Il accorde aux autres la liberté qu'il réclame pour son propre compte. Quand il trouve un certain nombre de gens de son avis il fonde un club, mais personne n'est forcé d'en être. Ce sentiment de tolérance mutuelle dès le début fixe à l'humour des bornes qu'il importe de ne pas oublier. Il fait de l'humour une manie innocente ou tout au moins sympathique, qui ne dégénère point en idée fixe, ne mène point au crime, n'est justiciable devant aucun tribunal, qui résout, enfin, le grand problème social, développer la liberté de l'un sans nuire à celle des autres.—Voilà l'humoriste sérieux tel qu'il existe depuis des siècles, et le type ne semble pas près de disparaître. Pour atteindre son plein développement il a surtout besoin de tranquillité et d'isolement. C'est une plante qui pousse dans les recoins humides, dans les fentes des vieux murs lézardés, trop sauvage pour se ranger dans les plate-bandes unies du jardin français. On ne la rencontre point dans les serres ou dans les expositions de fleurs ; il faut aller la chercher dans les campagnes reculeés ou dans les impasses et les cités silencieuses perdues dans le tumulte des grandes villes. Mais maintenant figurez-vous notre original enlevé à son milieu favori, lancé dans le monde, mis

en contact avec ses semblables, amené à réfléchir sur son individualité, à la voir du dehors, apprenant à la juger sans pour cela y renoncer, on a une variété nouvelle dont on pourrait prendre comme type Falstaff. Celui-ci, qu'on pourrait appeler l'humoriste conscient, connaît la raison sans le moins du monde la reconnaître. Elle lui fait sentir ses propres absurdités, c'est là que se borne son rôle. Elle l'éclaire sans l'atténuer ; un pécheur endurci comme le joyeux Jack prendra un plaisir tout spécial à la narguer, à la mettre au défi. La raison proscrit le développement anormal de la personnalité, donc pour son palais de gourmet l'humour prend la saveur du fruit défendu. Tous ceux qui se trouvent dans le même cas manifestent comme lui leur individualité sans crainte du ridicule ; seulement, chaque exagération devient maintenant une infraction consciente aux lois de la raison. Du croisement de la démence et du bon sens sort enfin l'humour moderne.—Ceux qu'on a une bonne fois convaincus d'un défaut ne tardent pas, en général, à le voir chez les autres. A la lumière de la raison, les lubies et les manies de ses voisins apparaîtront à notre humoriste avec un singulier relief. Il les juge comme il se juge lui-même. Mais, pour peu qu'il ait bonne mémoire, le souvenir de ses propres faiblesses viendra toujours l'arrêter au plus fort du ridicule. La moquerie se leste d'une sympathie qui pour être égoïste n'en est pas moins sincère. La justice, à chaque instant, fait place à la miséricorde. Selon que l'observateur y met plus de ridicule ou de sympathie il penche vers la satire ou vers le pathétique. Quand il reste entre les deux il est dans le vrai.—

Voilà l'état d'esprit qui peut donner naissance à l'humour littéraire.

Ainsi, on le voit, l'humour en littérature n'est pas un genre artificiel. C'est le reflet spontané du tempérament national. Il se souvient toujours de son premier sens ; aussi ne peut-il exister que dans un pays où l'individualité est très encouragée. Un peuple qui est sous l'empire de la mode ne connaît point l'humour. Voilà pourquoi l'humour s'est si bien établi en Allemagne et en Angleterre, voilà aussi, ce me semble, pourquoi il a tant tardé à se manifester en France. A cette condition s'en ajoute une autre, en contradiction avec la première, la connaissance de la raison qui supprime les écarts et les excès de l'individu pour le conformer à un type idéal et uniforme. Du choc des deux jaillit l'étincelle divine. L'humour en littérature n'est autre chose que l'étude psychologique des exagérations individuelles faite dans un esprit de sympathie, guidé, éclairé, mais point atténué par la raison. Voilà l'humour qui a été sinon créé, du moins ranimé, renouvelé, remis en honneur et érigé en genre définitif par Addison.

Addison a eu la bonne chance d'avoir été élevé à l'écart, en dehors du mouvement général de l'époque. Il est né en pleine Restauration mais, enfant, il n'a pas subi les influences délétères de la grande réaction anti-puritaine. Il a grandi loin de Londres ; il a connu la campagne avant de connaître la ville, point essentiel à noter. Petit-fils et fils de clergyman, on le destine lui-même à une carrière religieuse. Certes, il y avait

en lui l'étoffe d'un prédicateur, ses essais en font foi. Son tour d'esprit sérieux et contemplatif lui fait tirer tout le profit possible d'une éducation simple et saine dirigée mais non dominée par la religion. Il voit le christianisme sous un jour aimable et souriant. Addison n'a jamais aimé le puritanisme (Voyez *Spectator*, No. 494) à cause de sa sévérité renfrognée. Il n'est pas plus bigot qu'il n'est libre-penseur. Je ne le crois pas assez enthousiaste pour être porté aux excès de la ferveur. Sa déesse, qu'il n'a cessé d'adorer jusqu'à la fin est bien la "sweet Cheerfulness" de Spenser,

> Whose eyes, like twinkling stars in evening clear,
> Were decked with smiles that all sad humours chased,

entourée de ses compagnes Modestie, Obéissance et Courtoisie. Le fond de sa nature est ce sentiment de contentement bienveillant, d'enjouement serein, résultat d'une conscience nette, jamais souillée par le crime ni même troublée par le doute. Je ne sais si on l'a remarqué, mais Addison est vraiment un Dr Primrose en herbe. Il y a tel essai du *Spectateur* (No. 500) où il paraît exprimer son propre idéal. Eh bien, c'est presque mot pour mot celui du curé de Wakefield. C'est le rêve innocent et naïf du bon pasteur. Ce bon "Philogamus," né dans le mariage (il ne manque pas d'insister sur ce point), élevé dans les préceptes de la morale et de la religion, s'est marié par esprit de devoir, et par esprit de patriotisme a fondé une nombreuse famille. Dans sa vieillesse il s'occupe de prêcher le mariage aux jeunes gens et de donner à ses enfants une éducation pieuse. Près

de la mort il peut se réjouir d'avoir toute sa vie défendu la cause de la morale et rendu service à son pays :

"In short, Sir, I look upon my family as a sort of patriarchal sovereignty in which I am myself both king and priest....As I take great pleasure in the administration of my government in particular, so I look upon myself not only as a more useful but also as a much greater and happier man than any bachelor in England of my rank and condition.

"There is another accidental advantage in marriage which has likewise fallen to my share, I mean the having a multitude of children. These I cannot but regard as very great blessings. When I see my little troop before me, I rejoice in the additions which I have made to my species, to my country and to my religion in having produced such a number of reasonable creatures, citizens and Christians. I am pleased to see myself thus perpetuated; and, as there is no production comparable to that of a human creature, I am more proud of having been the occasion of ten such glorious productions than if I had built a hundred pyramids at my own expense or published as many volumes of the finest wit and learning." (*Spectator*, No. 500.)

Addison n'avait qu'à continuer dans la voie qu'on lui avait tracée, c'est à un résultat pareil qu'il aurait abouti. Ce n'est pas ce qu'il a fait, c'est ce qu'il aurait pu faire, et *sur le tard*[1] il a peut-être regretté de ne pas l'avoir fait. Et cet idéal n'est pas seulement le sien, c'est celui de tous les honnêtes gens qui l'entourent. C'est sur cette base de morale simple et indulgente que repose la force de la bourgeoisie campagnarde. Rien mieux que cette lettre ne me

[1] Cet essai paraît en 1712, sept ans avant sa mort, alors qu'il quarante ans.

semble donner le ton du milieu où Addison fut élevé. Lui ne manifeste aucun désir de rompre avec son milieu. Sa nature paisible, qui a en horreur le paradoxe et le conflit, s'accommode fort bien de ce genre de vie ; il ne fait qu'ajouter à la foi de ses pères une dose plus forte de conviction raisonnée. La conception de sa jeunesse est la conception de son âge mûr ; il est resté fidèle à sa devise toute sa vie ; d'ailleurs s'il avait jamais eu même un instant l'idée de l'abandonner il aurait été réchauffé par la flamme chaude, encore qu'un peu vacillante, de son ami Dick Steele.

Peut-être ni Addison ni Steele n'auraient rien trouvé de ridicule dans la conduite de leurs voisins s'ils n'avaient appris à les envisager d'un autre point de vue. Leurs études faites, les deux amis sont lancés l'un dans le monde militaire, l'autre dans le monde politique. Addison abandonne son premier projet de vie et accepte le poste de Sous-Secrétaire d'État. Au prédicateur se superpose le diplomate. Dans le milieu où il se meut maintenant règne une conception bien différente de la morale. Jamais à aucun moment en Angleterre les cercles mondains, littéraires et artistiques n'ont été aussi complètement sous l'empire de la mode. On s'est souvent demandé ce que la Restauration a vraiment emprunté à la France ; je crois que c'est tout simplement le respect de la mode, qui remplace maintenant l'ancien respect national de l'individualité. Il n'est guère juste de rendre la cour de Louis XIV responsable des excès

de la cour de Charles II. En France le culte de la raison a été toujours porté plus loin qu'en Angleterre, et l'uniformité extérieure qu'impose la mode n'est que le reflet de l'uniformité morale qu'impose la raison. Mais transposer ce respect de la mode en Angleterre c'est aller contre le génie du peuple. La nature anglaise plus robuste, plus brutale et, en général, moins intellectuelle que la française, accepte difficilement l'étalon de la mode, ou, si elle l'accepte, c'est sans en bien comprendre le but. Donc, ce court interrègne, pendant lequel l'individualité détrônée dut faire place à la mode, fut rempli des excès les plus fous. Lorsqu' Addison arrive à Londres, bien que la Restauration proprement dite soit passée, bien que Guillaume III, souverain dont la conduite sinon exemplaire reste toujours décente et compassée, porte maintenant la couronne, il trouve toutes les barrières de l'ancienne morale renversées. On professe ouvertement l'athéïsme ; si on lit encore le Décalogue ce n'est, comme le dit Addison, que dans cette fameuse édition qu'on appelle la Bible Immorale (*Spectator*, No. 579); les femmes sont des coquettes évaporées quand elles ne sont rien de pis ; les hommes fats et petits-maîtres quand ce ne sont pas des libertins déclarés. Ce monde toujours inutile, souvent dangereux ne vit que d'après les préceptes de la mode, et la mode, pour l'instant, déclare ridicules en principe toute religion et toute morale. On se figure l'accueil qui attend le nouveau venu encore assez paysan pour avoir des convictions personnelles et pour les exprimer tout haut. On se figure la grêle de sarcasmes qui

s'abat sur tous les bourgeons d'originalité qui ont poussé dans l'isolement de la campagne. Le bon Philogamus de tout à l'heure éprouve une certaine gêne à s'avouer enfant légitime et homme marié; on devine un esprit de bravade sous ces phrases:

"For my own part, I was born in wedlock and I don't care who knows it....Nay, Sir, I will go one step further and declare to you before the whole world that I am a married man, and at the same time I have so much assurance as not to be ashamed of what I have done."

C'est une époque où il faut plus de courage pour être modéré que pour être excessif. On n'ose plus dire et écrire que des choses osées, les comédies du temps en témoignent assez. Le provincial qui, sans ascétisme bien extraordinaire, conserve encore quelques instincts de décence est traité de "queer fellow" ou de "country put," blanc-bec ou vieille ganache selon le cas. Tous sans exception, pour leurs manies ou leurs tics sans méchanceté, sont rangés dans la catégorie de ceux que le Spectateur appelle "whims or humorists" et en cette qualité deviennent les plastrons de la raillerie publique. Qu'ils prennent patience, un sauveur est là qui viendra les délivrer du carcan.

Addison a trop de bon sens pour nier la part de vérité qu'il y a dans cette moquerie impitoyable. Son éducation à la ville semble lui avoir donné ce qui aurait pu lui manquer, le brillant, le poli, le vernis qui ne s'acquiert guère à la campagne. Il prend à ce monde factice et frivole sa seule qualité, l'esprit. La grande moisson de la Restauration est faite déjà,

mais il y a le regain. Addison y coupe sa gerbe comme les autres. Mais c'est là que se borne son emprunt.

A présent figurez-vous Addison associé dans la publication d'un journal qui va pénétrer dans tous les salons et se répandre jusque dans les châteaux les plus reculés du pays. En bon chrétien, il faut qu'il réfléchisse sérieusement sur la nature de l'influence qu'il va exercer. De concert avec Steele, il dresse un code moral dont voici le premier article : Guerre acharnée contre la mode qui prône l'athéisme et le libertinage ; et le deuxième : Honneur à tous ceux qui défendent encore par l'exemple la cause de la morale et de la religion. Jamais, et la règle ne comporte aucune exception, jamais on ne permettra au mépris d'effleurer les choses auxquelles on croit. On tiendra bon contre la raillerie ; on ne se laissera point entraîner par l'usage ; on ne fera point de concessions au goût du public. Nous avons presque tous péché par cet endroit, surtout si nous nous piquons de libéralité. On a le culte de la sincérité, mais cela n'empêche pas de trouver ingénieuse la déception ; on a l'idéal le plus élevé de l'amour et pourtant l'anecdote vive est bien amusante ; au fond de l'âme on respecte par-dessus tout la modestie, et on écoute l'indécence sans sourciller. A chaque instant, les lèvres profanent ce que le cœur tient pour sacré. Addison a fait vœu de ne pas tomber dans cette contradiction, et, sans oser faire de généralisation téméraire en un cas aussi délicat, je crois qu'il a tenu parole.

"I have resolved to refresh my readers' memories from day to day till I have recovered them out of that desperate state of vice and folly into which the age has fallen."—(*Spectator*, No. 10.) "The great and only end of these my speculations is to banish Vice and Ignorance out of the territories of Great Britain." (No. 58)—etc.

C'est ainsi que le Spectateur provoque en duel la mode. Celle-ci a l'avantage, c'est elle qui choisit les armes. Elle ne sait manier que l'esprit et la satire, c'est donc par la satire et par l'esprit que Steele et Addison lui répondent. Ils y adjoignent les sermons, le sentiment, l'allégorie ; ils emploient tous les moyens, d'après le principe de Beecher : "When you are fighting the Devil shoot him with anything." Mais il n'est pas douteux que l'esprit est leur grande ressource. S'ils n'avaient pas été hommes du monde aussi bien que prédicateurs ils n'auraient pas remporté la victoire définitive. Addison lui-même sent bien que son grand triomphe est d'avoir changé le point de vue du ridicule.

"I have new pointed all the batteries of ridicule. They have been generally planted against persons who have appeared serious rather than absurd ; or at best have aimed rather at what is unfashionable than what is vicious. For my own part I have endeavoured to make nothing ridiculous that is not in some measure criminal. I have set up the immoral man as the object of derision : in short, if I have not formed a new weapon against vice and irreligion, I have at least shown how that weapon may be put to a right use which has so often fought the battles of impiety and profaneness."—(*Spectator*, No. 445.)

Voilà pour la partie négative et celle-ci est relativement facile. On peut toujours trouver le côté vulnérable. Il n'est pas besoin d'un génie supérieur

pour verser le ridicule sur les prétentions et les fanfaronnades des roués, sur les mouches, les paniers et les coiffures démesurées des femmes du monde ; il ne faut que du bon sens et de l'esprit. Il n'est pas besoin non plus d'une grande pénétration philosophique pour faire sentir la frivolité creuse de leur athéisme de commande, de leur libertinage sans conviction ; il ne faut qu'une moralité vigoureuse et une détermination bien arrêtée. Les aberrations de la mode s'exposent presque d'elles-mêmes.

Cette tâche une fois accomplie, vient la partie positive qui est bien autrement délicate. Le deuxième article du code porte : Honneur à la morale et à la religion et à tous ceux qui les soutiennent. Il faut faire rentrer en faveur les choses méprisées. Il faut avancer comme propositions sérieuses les maximes qu'on mettait dans la bouche des Cassandres de la comédie. « C'est une belle chose que la religion » et ce n'est plus à Sganarelle qu'il faut le faire dire. « Le mariage est une chose sainte et sacrée » et ce n'est plus Gorgibus qui doit le proclamer. Après avoir versé le ridicule sur les libertins, il faut l'ôter à leurs victimes. Tous ceux qui, par bonté d'âme se laissent tromper et bafouer, tous ceux qui par ignorance de la mode emploient un langage tombé en désuétude, ou portent un costume quelque peu singulier, tous ceux qui faute d'une éducation mondaine ont développé leurs tendances instinctives jusqu'à en faire des tics ou des manies, toute cette race de « whims and humorists » doit être remise en honneur auprès du public. Car c'est en ces gens-là, quelque naïfs et méprisables qu'ils puissent paraître, que réside la

force morale du pays, et il est bien temps que leurs persifleurs s'en avisent. Le capitaine, le clergyman, le squire, tous ceux qui exercent des fonctions honorables doivent prendre le pas sur les roués nuisibles et malfaisants. Mais le moyen de prendre ouvertement le parti des dupes ! Aujourd'hui même ce n'est pas chose facile, et pourtant le goût du public s'est profondément modifié ; songez à l'embarras où se trouvait Addison au début du dix-huitième siècle. Aucun des genres littéraires connus ne répond à ce besoin. L'esprit ne comporte pas la sympathie, la prédication ne comporte pas la gaîté. Et il faut allécher un public hostile. Il faut d'abord lui montrer le côté plaisant des choses respectables, pour lui faire mieux sentir ensuite le côté respectable des choses plaisantes. C'est poussé par cette impulsion morale qu'Addison, en sa qualité de chrétien aussi bien qu'en sa qualité d'homme du monde, crée à son propre usage un genre nouveau dont il ne livre le secret ni à Steele[1], ni à Hughes, ni à Budgell, ni à Tickell, et ce genre, créé par lui de toutes pièces, c'est l'humour.

Si l'on tient compte de la double origine de l'humour d'Addison, on ne sera pas surpris de la complexité du genre qu'il crée et des possibilités infinies qui y sont latentes. L'humour tel qu'il le conçoit et tel qu'il est resté depuis n'est pas l'étude des mobiles profonds de l'âme humaine en général, c'est la reproduction des petits travers, des petites

[1] Steele s'y est essayé mais, à mon avis, il n'y a pas réussi. C'est une nature virile et chaude ; il pèche par excès de bonne volonté dans un genre qui a surtout besoin de discrétion. Il a la main trop lourde, il pousse toujours l'humour vers le burlesque ou vers le pathétique.

excentricités de chaque individu poussant sur un fond d'humanité qui est supposé connu. La psychologie très profonde, très poussée n'est pas du ressort de l'humour. C'est une lancette, ce n'est pas un scalpel. Mais justement parce qu'il se joue à la surface des choses, ou s'il plonge plus avant se garde bien d'en avoir l'air, l'humour a un avantage qui lui appartient en propre.—Quand on va, comme Molière ou comme Balzac, au fond de l'âme on devine sous le trait particulier la vérité générale, et le caractère des généralités ne fait pas de doute. La chose est nettement tragique ou comique, elle appelle les larmes ou le rire. Arnolphe, vieillard amoureux, est parfois amusant, parfois touchant, mais il l'est tour à tour, pas au même moment. Quand il prêche les devoirs du mariage à Agnès, il est comique; quand il la supplie à genoux de l'aimer, il est tragique; même cette petite insensible ne le trouve pas ridicule (quoiqu'on en ait dit), elle est froide, point moqueuse. Molière a l'attaque absolument franche; Balzac aussi; Shakespeare également, aux moments essentiels. Mais c'est parce qu'ils vont chercher la nature humaine au-dessous des convenances, c'est parce qu'ils l'étudient dans les crises où toutes les restrictions ordinaires de la société sont rejetées. Quand on voit l'âme au naturel dans un état d'excitation intense, on est entraîné malgré soi. Il n'y a aucun doute sur le caractère de l'intérêt qu'on éprouve lorsqu'on écoute le délire du père Goriot agonisant sur son grabat, ou lorsqu'on tend l'oreille pour saisir les cris inarticulés d'Othello écumant sous les coups de cravache dont le cingle Iago.—Au contraire, Addison suppose un fonds commun de religion

et de morale chez ses personnages humoristiques. S'ils ne croyaient pas tous aux mêmes principes, ils n'éveilleraient point en lui le respect. Le Spectateur, Will Wimble, le Chapelain, le maître-d'hôtel, Sir Roger de Coverley, malgré les différences sociales et individuelles, sont membres d'une seule et même église et suivent tous les règles d'une seule et même morale. Ce sont essentiellement les enfants des convenances et de la civilisation. Les personnages sympathiques d'Addison appartiennent tous à la catégorie des honnêtes gens. On ne trouverait pas parmi eux une seule brebis galeuse[1]. Ils sont avant tout respectables. C'est en vertu de ce lien commun qu'ils sont censés avoir avec nous, qu'ils doivent tout d'abord nous attirer. Dans toutes les actions importantes de leur vie, ils restent dans la moyenne. Nous les savons incapables de crime, de lâcheté, de bassesse, de déception d'aucune sorte. On a confiance en eux. C'est cette confiance qui fait le fond du sentiment qu'on éprouve pour eux.—Cette sympathie une fois bien acquise, nous pourrons les suivre, sans choc et sans désillusion, à travers toutes les aventures plaisantes où pourront les jeter les excès de leurs qualités mêmes. Tous leurs ridicules auront leurs racines dans leurs vertus ou, tout au moins, s'ils n'en ressortent point directement ne seront point en contradiction avec elles. La gaîté, à chaque instant, joue comme un rayon de soleil sur la surface du

[1] Le portrait de Will Honeycomb est plus qu'à moitié satirique, voilà pourquoi j'hésite à le faire entrer en ligne de compte. Il est humoristique aux moments où Addison le montre plus naïf que les naïfs qu'il bafoue. (Essai sur les pédants.) Et encore à la fin, lorsqu'il rentre dans la route du devoir et se range.

respect, mais aussitôt la sympathie s'interpose pour en adoucir l'éclat. Addison exprime de façon charmante l'impression mélangée que laisse l'humour, dans la préface d'une anecdote qui en montre toutes les meilleures qualités (*Spectator*, No. 245):

"There is nothing which one regards so much with an eye of mirth and pity as innocence, when it has in it a dash of folly. At the same time that one esteems the virtue, one is tempted to laugh at the simplicity which accompanies it."

Et il en donne comme preuve l'histoire suivante de St François:

"The Cordeliers tell a story of their founder St Francis, that as he passed the streets in the dusk of the evening, he discovered a young fellow with a maid in a corner; upon which the good man, say they, lifted up his hands to heaven with a secret thanksgiving that there was still so much Christian charity in the world. The innocence of the saint made him mistake the kiss of a lover for a salute of charity."

Est-ce St François qui est ridicule, ou est-ce nous qui sommes cyniques? Addison a une façon tranquille de retourner le blâme contre le lecteur. Nous rions des petites méprises de ces braves gens, mais c'est avec l'arrière-pensée qu'ils valent beaucoup mieux que nous. L'auteur nous le fait entendre parfois bien adroitement: Sir Roger, en bon chrétien soucieux de la morale, exerce une surveillance active sur la conduite de ses tenanciers:

"I was yesterday very much surprised to hear my old friend, in the midst of the service calling out to one John Matthews to mind what he was about and not disturb the congregation. This authority of the knight, though exerted in that odd manner which accompanies him in all circumstances of life, has a very good effect upon the parish, *who are not polite enough to see anything ridiculous in his behaviour....*"

Addison excelle dans cet art du clair-obscur. Il a une façon de conserver la dignité des choses sérieuses au milieu même du ridicule, de rappeler le côté estimable de la vertu au milieu même de la raillerie, de toucher la corde du pathétique au milieu même de la comédie. Son humour exige la co-existence et l'union de ces deux éléments contraires. Il y en a à tous les degrés, le disparate variant selon l'intensité. Quelquefois c'est l'originalité consciente, sérieuse et digne qui, forte du sentiment de sa propre valeur, tient tête aux railleries avec une gravité imperturbable : c'est de cette variété qu'est sortie la conception du Spectateur lui-même. Parfois c'est l'esprit malicieux qui s'amuse un moment à découvrir l'égoïsme qui se cache sous les dehors sérieux, c'est-ce qui donne tout son piquant au compte-rendu du Concours de Ricanement. [Dans une petite ville d'Angleterre on institue un prix qui sera adjugé au plus savant ricaneur. Un Français se présente, s'évertue, paraît sur le point de remporter la victoire ; les juges s'effraient tout d'abord de l'idée qu'un étranger soit vainqueur, "*but upon a farther trial they found he was master only of the merry grin.*" *Spectator*, No. 173.] Parfois, ce qui est bien plus dans ses habitudes, c'est la présentation tout ensemble affectueuse et souriante d'un personnage dont les ridicules ne sont point dissimulés, mais qui à chaque instant laisse voir à travers ses excentricités et au moyen de ses excentricités mêmes un fonds inépuisable de bonté et de délicatesse, qui change la raillerie en componction ; c'est dans cet esprit qu'est conçu tout le rôle de Sir Roger. Une fois, ce qui est bien mieux, il arrive à une mesure exquise d'attendrissement dans

un comique très atténué, c'est la mort de Sir Roger de Coverley. (*Spectator*, No. 517.) Son humour le plus raffiné est un sentiment indécis qu'il ne faut point chercher à préciser; c'est le sourire muet des yeux que mouillent les larmes. Le genre nouveau se distingue essentiellement de tous les genres connus par l'impression qu'il veut produire. Le plaisir du tragique, du comique, du pathétique, du burlesque, de l'esprit est le plaisir de la certitude; le plaisir de l'humour est le plaisir de l'incertitude.

C'est l'impression première que produit l'humour d'Addison et c'est l'impression définitive. C'est une question de tempérament plutôt qu'une question d'art. Abordant l'étude de la réalité avec un fonds de sympathie qui lui reste de son éducation et un sentiment du ridicule avivé par sa vie mondaine, Addison a dû en toute sincérité se sentir intrigué par les oscillations incessantes entre le pathétique et le burlesque que présentent les caractères moyens. C'est cette hésitation, cette perplexité qu'il traduit spontanément en forme littéraire. C'est le scrupule, plutôt moral qu'artistique, d'un modéré. A toute question trop directe il a dû répondre comme il a répondu à Sir Roger, *That much might be said on both sides.* Pope le déclare

> Alike reserved to blame or to commend
> (*Imitations of Horace*)

et Pope l'a connu mieux que nous.

Cette impression se confirme encore lorsqu'on examine de plus près la forme même de son humour. Aucun auteur ne montre moins de parti-pris artistique.

L'humour d'un écrivain très conscient qui fait de l'art pour l'art, comme Sterne ou comme Daudet par endroits, livre son secret, à l'analyse. Mais la lecture d'Addison n'enseigne aucun *procédé*; elle ne fait que rappeler à chaque instant la grande règle fondamentale : L'art vrai est la sincérité dans la modération. C'est comme le pathétique de *Manon Lescaut*, on n'y trouvera pas d'autre explication. Addison est un de ces rares artistes qui se contentent de voir juste, et d'exprimer sans emphase des vérités que nous aurions dû sentir nous-mêmes et que notre manque de pénétration seul trouve paradoxales. Le meilleur humour a ceci de propre que, tout en éblouissant au premier abord, il peut se réduire à l'expression la plus simple et la plus littérale de la vérité. C'est une luciole qui s'éteint dès qu'on y touche; on peut l'examiner à loisir, ce n'est qu'un petit corps terne et gris, mais qui conserve la faculté de se rallumer aussitôt qu'on s'en éloigne.

Cette sincérité absolue lui donne pourtant une manière qui chez un homme inférieur serait le comble de l'art. C'est une légèreté de doigté qu'aucun de ses imitateurs n'a pu égaler, dont aucun n'approche, même de loin. Quand on croit une chose de tout son cœur on la dit à voix basse. Insister, souligner, exposer, faire étalage de rhétorique répugne à une âme sincère. Addison ignore ce charlatanisme. Jamais il ne force la note. Il laisserait passer inaperçus ses traits les plus délicats plutôt que de les désigner ouvertement. Aussi faut-il lire Addison dans un état d'esprit à la fois attentif et détaché, sans planer ni plonger, car la malice est si fine et passe si prestement

qu'on la remarque à peine. Voyez plutôt la scène au club, où le bel esprit, le négociant, l'avoué, le baronnet, et le capitaine critiquent, chacun de son propre point de vue, le Spectator.

"I last night sat very late with this select body of friends, who entertained me with several remarks which they and others had made upon these my speculations, as also with the various success which they had met with among their several ranks and degrees of readers.

"Will Honeycomb told me, in the softest manner he could, That there were some ladies (but for your comfort, says Will, they are not those of the most wit) that were offended at the liberties I had taken with the Opera and the puppet-show: That some of them were likewise very much surprised *that I should think such serious points as the dress and equipage of persons of quality proper subjects for raillery.*

"He was going on when Sir Andrew Freeport took him up short and told him That the papers he hinted at had done great good in the city and that all their wives and daughters were the better for them....In short, says Sir Andrew, *if you avoid that foolish beaten road of falling upon aldermen and citizens*, and employ your pen upon the vanity and luxury of courts, your paper must needs be of general utility.

"Upon this my friend the Templar told Sir Andrew That he wondered to hear a man of his sense talk after that manner; that the city had always been the province of satire and that the wits of King Charles's time jested upon nothing else during his whole reign....*But after all, says he, I think your raillery has made too great an excursion in attacking several persons of the Inns of Court;* and I do not believe you can show me any precedent for your behaviour in this particular.

"My good friend Sir Roger de Coverley, who had said nothing all this while, began his speech with a Pish! and told us That he wondered to see so many men of sense so very serious upon fooleries. Let our good friend, says he, attack every one that deserves it: *I would only advise you, Mr Spectator*, applying himself to me, *to take care how you*

meddle with country squires; they are the ornaments of the English nation; men of good heads and sound bodies; *and let me tell you, some of them take it ill of you that you mention fox-hunters with so little respect.*

"Captain Sentry spoke very sparingly upon this occasion. What he said *was only to commend my prudence in not touching upon the army,* and advised me to continue to act discreetly in that point.

"By this time, I found every subject of my speculations was taken away from me by one or other of the club...."

Et la scène finit sur une anecdote.

Dans ses revirements inattendus Addison a quelque chose du vol à la fois brusque et gracieux d'une hirondelle; comme elle, il effleure ses sujets, d'un seul coup d'aile il en tire le comique; l'eau qu'elle a rasée ne fait qu'onduler un instant, puis redevient lisse; il faut regarder de bien près pour saisir le scintillement. Addison, et c'est là sa grande qualité, a l'art de dérober l'espièglerie; il ne la met point en relief comme le ferait un humoriste moins discret. Lisez la scène entre Sir Roger et les bohémiennes et remarquez comme chaque fois le trait comique est dissimulé:

"As I was yesterday riding out in the fields with my friend Sir Roger, we saw at a little distance from us a troop of gipsies. Upon the first discovery of them, my friend was in some doubt whether he should not exert the justice of the peace upon such a band of lawless vagrants: *but not having his clerk with him, who is a necessary counsellor on these occasions, and fearing that his poultry might fare the worse for it,* he let the thought drop; but at the same time gave me a particular account of the mischief they do in the country," etc.

Malgré son mépris de ces diseuses de bonne fortune il s'adresse à l'une d'elles. Après avoir examiné sa main elle lui dit

"That he had a widow in his line of life. Upon which the Knight cried Go, go, you are an idle baggage, *and at the same time smiled upon me.* The Gipsy, *finding he was not displeased in his heart*, told him, after a farther inquiry into his hand, that his true-love was constant and that she should dream of him to-night: My old friend cried Pish! *and bid her go on.* The Gipsy told him he was a bachelor but would not be so long; and that he was dearer to Somebody than he thought: The Knight still repeated She was an idle baggage and bid her go on. Ah Master, says the Gipsy, that roguish leer of yours makes a pretty woman's heart ache; you han't that simper about the mouth for nothing—*To be short, the Knight left the money with her that he had crossed her hand with* and got up again on his horse.

"As we were riding away, Sir Roger told me *that he knew several very sensible people who believed these gipsies now and then foretold very strange things;* and for half an hour together appeared more jocund than ordinary. In the height of his good humour, meeting a common beggar on the road who was no conjuror, *as he went to relieve him he found his pocket was picked;* That being a kind of palmistry at which this race of vermin are very dexterous."

La plaisanterie chez Addison est souple et insaisissable comme une gelée; elle se glisse dans le gosier et s'y fond avant qu'on ait eu le temps de l'avaler. Est-ce naïveté, comme le diraient les uns, est-ce un art suprême, comme le diraient les autres, ou est-ce une sincérité raffinée, comme j'incline à le croire moi-même, je n'en sais rien; toujours est-il qu'Addison, par ignorance ou par mépris, évite toute espèce de bouquet et de fioritures. Il ne commence jamais sur un grand éclat de rire, il ne finit jamais sur un mot à effet. Ses scènes humoristiques les plus réussies s'encadrent entre des sermons paisibles et sereins que n'éclaire le plus souvent aucun rayon d'esprit. Jamais il n'hésite à ajouter la moralité à la fable dramatique.

C'est peut-être un défaut, mais l'humour gagne en fraîcheur et en spontanéité à n'être pas adapté aux besoins de la construction. Le sérieux qui l'entoure l'obscurcit peut-être ; il le protège aussi. Il en sort à demi, tout humide et tout luisant, comme un fruit d'une écale entr'ouverte.

Addison n'est pas humoriste de profession, c'est la chose qu'il importe avant tout de se rappeler. L'humour ne tient qu'une très petite place dans son bagage littéraire. C'est chez lui la fine fleur de l'esprit et de la morale. Créé en partie certes par instinct artistique, mais aussi, ne l'oublions pas, pour répondre à un besoin social, son humour a la qualité commune à toutes les créations spontanées, l'homogénéité. Ses principes essentiels peuvent se résumer en quelques mots :

C'est l'étude de l'homme moyen dans ses excentricités individuelles.—Voilà pour le fond.

Cette étude est entreprise avec une sympathie très large qu'accompagne sans cesse le sentiment du ridicule.—Voilà pour l'esprit.

Elle doit être faite sans parti-pris, avec un air d'inconscience.—Voilà pour la forme.

Addison compte moins pour ce qu'il a fait que pour ce qu'il a suggéré. C'est le premier en date d'une longue lignée d'humoristes. Lui-même n'a laissé que des cartons, ses successeurs en ont fait des tableaux achevés. Mais ils n'ont rien changé à ses principes. Addison a donné le ton de l'humour ; il en a fixé les limites ; il a circonscrit le champ des

sujets ; il a donné l'idée de la forme. Désormais, on pourra adjoindre à ses baronnets et à ses clergymen les hommes d'affaires, les gouvernantes, les employés, les missionnaires, toutes les créations de l'Angleterre du dix-neuvième siècle ; on pourra faire pencher la balance vers le pathétique ou vers le comique au choix ; on pourra faire de l'impassibilité de la forme le flegme conscient, ou le faux-profond, mais ce ne seront là que des développements, ce ne seront pas des changements radicaux. Fielding, Sterne, Scott, Dickens, Thackeray, Douglas Jerrold, George Eliot, Jerome K. Jerome, tous, au fond, s'inspirent des méthodes d'Addison.

LA POÉSIE DE SWIFT

La poésie de Swift n'est pas l'expression instinctive d'un tempérament artistique; c'est la mise en œuvre d'une certaine théorie préconçue de l'art, dont il faut chercher l'explication dans sa philosophie.

Swift s'est imposé une mission: prouver la bassesse foncière de l'humanité. L'homme, à ses yeux, est un Yahoo, être parfaitement immoral, réunissant en lui les plus nuisibles instincts des animaux les plus immondes: "c'est lui faire trop d'honneur que de l'égaler à certaines brutes, même en faisant le choix des plus viles, le loup, l'âne, le porc et le singe." (Préface de la *Confession des Animaux.*) Il a acquis cette conviction par la contemplation directe de la réalité: "It argues no corrupted mind In him; the fault is in mankind." (*On the Death of Dr Swift.*) Le devoir du moraliste "en vers comme en prose" est de guérir les vices de l'humanité (*Ibid.*) ou plutôt, car l'entreprise serait trop ambitieuse, d'arracher à l'homme les voiles qui lui cachent ses propres difformités, en laissant à d'autres le soin de le fustiger. (*To a Lady.*) Voilà la théorie qu'il a toujours professée

dans sa prose, elle va non-seulement reparaître dans ses vers, mais déterminer sa conception de la poésie.

Le poète est un Yahoo comme les autres, mais un Yahoo auquel la folie qu'il nomme inspiration fait oublier sa mortalité. Les gens avisés savent bien à quelle cause rapporter cette exaltation dont il se fait gloire. Il ne prend son essor qu'en des moments où un vertige tout physique lui a brouillé le cerveau jusqu'à lui faire perdre de vue la réalité. Voyez le *Progress of Poetry* pour l'analyse de ce délire dont Shelley, représentant de la poésie idéaliste, a donné la définition dans l'apostrophe à l'alouette " That singing still dost soar and soaring ever singest." Le mot même de Shelley y est par avance. C'est ici que Swift déclare la guerre à la poésie en soi. Née d'un état d'esprit malsain, elle n'a d'autre but que de propager l'illusion. Son effet sur l'humanité est de fausser le sens du réel. Donc, le devoir du philosophe est de réagir par son propre exemple contre cette influence pernicieuse. Remettre les choses au point en détruisant, une à une, toutes les illusions dont la tradition poétique a revêtu certaines idées et certains sentiments, tel est très franchement l'objet de Swift dans toute la partie négative de son œuvre en vers.

Assez considérable par son étendue, elle dépend pour son effet d'un procédé toujours le même. C'est la reproduction fidèle de l'idée reconnue poétique, suivie de sa contrepartie extra-poétique, ayant comme but d'associer les deux dans l'esprit du lecteur, au détriment de la première. Un seul exemple suffira pour faire voir l'application du principe. C'est celui où

le procédé s'accuse le plus nettement, semble prendre plaisir à se mettre en évidence, à se ramasser en formules.

Quel est le sujet poétique par excellence ? L'amour, et l'amour à son point culminant, célébré sous forme d'épithalame. L'effort transcendant de l'imagination poétique a toujours porté sur le triomphe de l'amour. C'est un sujet consacré par la tradition, sujet bon, par conséquent, à profaner. Swift s'y met avec ardeur. Il fera son épithalame comme les autres, mais un épithalame à rebours. Le système est bien simple. Il faut débuter sur un ton sérieux, amener le sujet central avec tous les ménagements habituels, puis brusquement l'esquiver pour y substituer un autre qu'a toujours désavoué la poésie, et, du choc des deux, faire sortir cette moralité : Pour conserver ses illusions il ne faut pas voir de trop près la réalisation des grands sentiments. Donc, il annonce le sujet avec tout l'apparat de rigueur : "*Imprimis*, at the temple porch Stood Hymen with a flaming torch, The smiling Cyprian goddess brings Her infant loves with purple wings"...de là, par une gradation savante des incidents, il le mène jusqu'au moment où, grâce à ce procédé de substitution, ces mêmes Amours s'envolent effarés ["The little Cupids, hovering round (As pictures prove) with garlands crowned, Abashed at what they saw and heard, Flew off, nor ever more appeared"] ; là, le but étant atteint, il entonne le chant de triomphe de la désillusion :

> Adieu to ravishing delights,
> High raptures and romantic flights, etc. ;

puis, sans dévier, le pousse vigoureusement jusqu'à la moralité :

> For fine ideas vanish fast,
> While all the gross and filthy last,

distique qui pourrait servir d'épigraphe à toute sa philosophie.

Voilà le procédé dans toute sa simplicité. Swift ne se lasse jamais de le répéter sous la même forme et appliqué au même sujet, car l'occasion est vraiment trop bonne pour qu'on n'en profite pas, mais il ne faudrait pas croire qu'il s'y limite. Il fait, sans en avoir l'air, le tour de tous les grands sentiments poétiques, ou peu s'en faut, de la même façon.—Après le progrès de l'Amour vient le Progrès de la Beauté. Il n'y a que le changement de l'idée concrète à la métaphore poétique. On sait l'emploi qu'ont fait les poètes de la lune comme symbole. Il suffit de la nommer pour évoquer l'apostrophe de Coriolan à Valérie "The noble sister of Publicola, the moon of Rome," ou une idée semblable. Il y aura donc une volupté à l'associer au nom de Celia qui, comme l'astre, "her sister-star," brille la nuit, "When sober folks are all a-bed."—La psychologie du rêve est le domaine même de la poésie. C'est là que l'imagination a libre jeu, c'est là qu'il est difficile de lui faire rendre compte de ses incartades à la realité. Mettez en regard des grandes envolées de la fantaisie les visions nocturnes de ces êtres respectables mais peu imaginatifs dont nos poètes aristocratiques ignorent l'existence. Promenez le char de la reine Mab d'abord à travers les rêves du roi, comme de juste, et de là à

travers ceux de Tom, le vidangeur, "Who rakes the city filth in search of gold." Il y a peu d'idéalisme qui résiste à un traitement pareil.

Il suffit d'indiquer le procédé. On voit jusqu'où en mène l'application systématique. C'est le désenchantement, la désillusion universels.

Beaucoup de pessimistes sont allés plus loin que Swift et néanmoins ont trouvé le moyen de faire de la poésie de premier ordre. Beaucoup ont chanté le néant absolu de toutes les choses humaines et par l'expression de cette désillusion ont ajouté quelque chose de stable, d'inébranlable à la littérature. Leconte de Lisle peut s'écrier tant qu'il voudra: "O Brahma, toute chose est le rêve d'un rêve," l'accent même de ce vers-là prouve bien que le style n'est pas un rêve. James Thomson prendra l'air le plus dolent pour nous assurer: "The spheres eternal are a grand illusion, The empyrean is a void abyss," il ne montrera qu'une chose: qu'il sait écrire harmonieusement. Jamais à ces pessimistes naïfs ne viendra l'idée de s'attaquer à la forme poétique—frivole amusement de l'esprit humain qui devrait pourtant s'engloutir comme toutes les autres illusions dans le gouffre éternel. Swift, plus logique, lui a voué une inimitié toute spéciale.

"La faculté la plus délicate de l'écrivain," a dit Michelet, "est le sens du rhythme," et on peut y ajouter: celui de la sonorité. C'est la faculté la plus instinctive, celle qui prime toute théorie chez tout homme de tempérament artistique. Rien ne fait mieux sentir combien est profonde chez Swift la haine de la poésie

en son essence que son acharnement après la forme sonore. L'idée que l'intelligence se soit jamais travaillée pour combiner certains sons à l'exclusion de certains autres, pour le plus grand plaisir de l'oreille, lui paraît ridicule au dernier point. Il se moque à plusieurs reprises des mélodies transmises par la tradition spensérienne :

> Melancholy, smooth Meander,
> Swiftly purling in a round...
>
> Limpid rivers, smoothly flowing,
> Orchards by those rivers blowing...

et pourquoi ? parce que ces vers dépendent pour leurs sonorités coulantes du mélange habile des voyelles et des liquides. Les poètes, sans le savoir, ont eu un faible pour les liquides et les voyelles, faible qui les a souvent fait reculer devant le mot propre hérissé de consonnes,—suppression, par conséquent, de la vérité, donc illusion qu'il s'agit de détruire. "Smooth your words to fit the tune," dit-il dans les conseils qu'il donne aux poètes officiels de la cour de George I. (*Directions for Making a Birth-day Song.*) Supprimez toutes les vilaines dissonnances allemandes que vous aurez à rencontrer en chantant la dynastie hanovrienne : "*Hesse-Darmstadt* makes a rugged sound, And *Guelp* the strongest ear will wound." Autre façon de dire : "Je suis au courant de tous vos euphémismes de sonorité ; vous ne m'en imposez pas." L'instant d'après il s'extasie devant le nom de Caroline.—"Hail, queen of Britain, queen of rhymes !"—Les poètes seraient trop heureux s'ils pouvaient apprécier leur propre bonheur.—"Three syllables (Ca-ro-line) did never meet So soft, so sliding and so sweet "—

Behold three beauteous vowels stand (a-o-i)
With bridegroom liquids hand in hand (r-l-n),
No jarring consonant betwixt.

S'il a le mépris des sonorités d'illusion, par quoi voudrait-il les remplacer? Selon son procédé habituel, par les difformités qu'elles voilent.—" A skilful critic," fait-il observer, "justly blames"

Hard, tough, crank, guttural, harsh, stiff names;

c'est donc dans l'emploi des vocables grinçants, lourds, durs, gutturaux, grinchants qu'il fera tenir son art poétique à lui. Il y met une telle coquetterie que le compliment le plus flatteur qu'ait trouvé son ami Sheridan, un intime qui a dû être bien renseigné sur les goûts du doyen, est de le louer de ses cliquetis harmonieux: "Thy harmonious sets of clinks." Ce cliquetis, dont il a pu trouver le secret dans Skelton et dans Butler, consiste en une allitération forcenée des consonnes les plus rudes, les plus conscientes d'elles-mêmes, les plus réalistes pourrait-on dire; celles qui font claquer les lèvres et martèlent le palais...

Not beggar's brat on bulk begot,
Not bastard of a pedlar Scot.

(*On Poetry.*)

So rotting Celia strolls the street.

(*Progress of Beauty.*)

Queen of wit and beauty, Betty.

(*To Betty, the Grisette.*)

Now jealousy my grumbling tripes
Assaults with grating, grinding gripes.

(*Love-letter from a Physician to his Mistress.*)

C'est remplacer la lyre, le chalumeau, par la guimbarde et les castagnettes. Et ceci partout, sans relâche. Jamais chez Swift ne se révèle d'instinct plus délicat. Si, une fois. Au milieu de la parodie, et se confondant avec elle, éclatent ces vers :

When lo ! Vanessa in her bloom
Advanced like Atalanta's star
But rarely seen and seen from far.

La beauté en est indéniable. Trois vers sur trois volumes ce n'est pas trop. Avec cette réserve, on peut accepter le mot de Sheridan : " Tes vers me font l'effet assourdissant de l'écho de Galway "—

And every couplet thou hast writ
Concludes like *Rattah-whittah-whit* ;

et non comme critique mais comme éloge.

C'est donc un homme qui a en théorie le mépris intransigeant de tous les éléments de la poésie, tant pour la forme que pour le fond. De cet homme quelle espèce d'artiste pourra sortir ?

Cette théorie se croit hostile à l'art, et, au premier abord, on serait porté à la juger telle. Swift a renié l'art tel qu'il le comprenait, mais l'art, dans l'acception la plus large du mot, ne reniera point Swift. La poésie dont il a été question jusqu'ici est la poésie idéaliste, le lyrisme en son essence, la partie purement esthétique de l'art. De ce domaine-là Swift s'est exclu et en le faisant il a cru s'exclure de toute la poésie. Avec sa conception étroite de la poésie, berceuse d'illusions, consolatrice décevante dont le but unique est de fermer les yeux sur la réalité, il ne

pouvait guère faire autrement. Ce n'est pas ainsi que les meilleurs poètes l'ont comprise. Si elle finit par l'idéalisme, elle commence par la réalité. Elle a besoin du vrai comme base : elle part de la réalité ;—pour la dépasser—mais elle en part. Il est possible de renier la fin sans renier le commencement.

Voilà ce qui arrive à Swift. Si ce n'était qu'un vulgaire profanateur, s'attaquant par pure malignité aux consolations des autres, impuissant à reconstruire un édifice nouveau sur les ruines de celui qu'il a démoli, son œuvre serait tombée depuis longtemps dans l'oubli. Mais non. Le fond de sa doctrine, quelque brutales qu'en soient les manifestations, est le culte du vrai. S'il a sincèrement l'amour de la réalité il y a en lui de quoi faire un artiste. Aucun n'a moins le désir de le paraître que Swift, peu l'ont été plus consciencieusement.

Ses dons peuvent se résumer en deux mots : la faculté de l'observation juste et celle, plus rare, de reproduire, sans exagération, mais avec le maximum d'effet, ce qu'il a perçu.

Ses sensations sont justes, son imagination est juste et juste sa psychologie, toutes dans une proportion juste. Ce n'est pas peu dire.

Cet art est tout entier dans les détails ; c'est par l'analyse détaillée qu'on arrivera le mieux à le sentir.

Ses Sensations :—C'est un homme dont les sens sont toujours au guet. Qu'il se promène à travers

les rues de Londres, qu'il flâne par la propriété de Sir Arthur Acheson, le gentilhomme campagnard, qu'il fasse le voyage autour de sa chambre, c'est toujours le carnet dans la main, notant au vol ses impressions et les nuançant à mesure qu'il avance.

C'est l'éveil de la ville à l'aube: il entend les rumeurs lointaines des fiacres qui annoncent l'approche de l'aurore; puis il voit sortir d'une boutique l'apprenti en savates éculées qui gratte la boue figée sur les marches et arrose le plancher d'un geste circulaire: "sprinkles round the floor"; un peu plus loin Moll, la domestique, sur le seuil de la porte fait tournoyer son balai avant de frotter l'entrée et les marches; puis les cris de la rue frappent son oreille: d'abord s'élève le timbre grave du charbonnier, bientôt dominé par les notes plus grêles du petit ramoneur; là-bas devant l'hôtel du grand seigneur s'assemblent les créanciers, tandis que du judas de la prison le guichetier guette le retour de ses ouailles mises en liberté tous les soirs, moyennant finances; les recors prennent place sans mot dire, et quelques écoliers s'attardent, la serviette sous le bras....

Autant il excelle à rendre cette nature presque morte, autant il réussit le tableau large, animé du festin irlandais, qui fait songer à la Kermesse de Rubens.

Mieux, il fera servir cette observation des détails extérieurs à préparer, accentuer un état d'âme. Il voudra rendre l'abattement de l'étudiant, le "Soph" désillusionné sur le compte de sa belle. Celui-ci vient de découvrir la réalité brutale même des créatures les plus divines (c'est un thème connu chez

Swift), il va s'épancher dans le sein d'un ami plus philosophe, mais avant que s'engage le dialogue il faut camper le personnage.

"Il venait de se glisser du lit; autour de sa tête s'enroulait un bas graisseux, il était en train de ravauder l'autre avec des bouts de laine de couleurs variées. Sa chemise déchirée laissait voir sa peau velue sous une couche épaisse de saleté. Un tapis de foyer jeté sur ses épaules lui tenait lieu de robe de chambre. Entre ses jambes il avait un vase où il pouvait cracher et vomir tout à son aise. Sa pipe antique, noircie par l'usage, était tombée sur le lit, à moitié fumée. Dans cet état Pierre le trouva, les yeux noyés par les larmes et la fumée, en train de contempler le résidu de sa chopine du soir précédent qui chauffait doucement sur les cendres." Ne dirait-on pas une page arrachée aux *Scènes de la Vie de Bohême*? C'est un naturaliste avant l'heure.

Son Imagination :—Imagination qui s'élève de la réalité, pour y revenir aussitôt, imagination qui se méfie d'elle-même, ose à peine sortir du domaine du connu, du vérifiable et qui par cette scrupulosité même est d'un effet très puissant. Il nous fera assister à la transformation de la chaumière en église dans *Philémon et Baucis*. D'abord il notera la forme précise de tous les objets dans la chaumière, puis celle de tous les objets dans l'église, puis, ayant fixé les termes de comparaison, ne laissera à la fantaisie que le soin de faire évoluer ceux-ci de ceux-là. Encore n'y a-t-il rien qui ne semble dans les limites du possible. D'abord c'est le toit de la chaumière qui doit se

changer en voûte, en progression logique viendront les solives et enfin le mur :

> fair and soft
> The roof began to mount aloft,
> Aloft rose every beam and rafter,
> The heavy wall climbed slowly after....

Le vers prend ici un mouvement d'ascenseur. Puis le fauteuil qui, par un léger remaniement, se transformera en chaire :

> The groaning-chair began to crawl
> Like a huge snail along the wall.

Enfin les *ballades* fixées au mur, qui vont devenir des textes, mais pas avant de nous avoir fait savoir le sujet précis de chacune d'elles :

> The ballads, pasted on the wall
> Of Joan of France and English Mall,
> Fair Rosamund and Robin Hood,
> The little children in the wood...

car c'est ainsi seulement que ces objets inanimés pourront prendre la vie concrète que la faculté de transformation leur suppose.

Sa Psychologie :—S'il sait communiquer cette vie intense aux choses c'est pour rendre encore plus intense celle des êtres. En même temps qu'il fait des croquis il enregistre des bribes de conversation, il s'analyse et il analyse les paroles de ses interlocuteurs, choisit les sentiments, les mots, les gestes qui portent, et les reproduit. Il sait mener un dialogue dans le ton, sans déviations ni défaillances, mettant chaque mot à sa place, jamais trop tôt, jamais trop tard, sans

le faire deviner et sans y insister. Il surprend une entrevue d'anciens amants dans un café, ou d'une fenêtre il tend l'oreille pour jouir de l'idylle des deux sarcleurs de Sir A. Acheson, Dermot et Sheelah, idylle troublée un moment par la jalousie. Il saisit et nous fait saisir le passage de la caresse à la menace. Sheelah d'amoureuse devient jalouse. C'est la supplique suivie de l'injure. On entend la voix qui cajôle puis se fait rauque, on voit le mouvement du sarcloir :

> Dermot, how could you touch these nasty sluts?
> —I almost wished this spud were in your guts.

Ou bien le dialogue muet des cœurs, sans tendresse, sans émotion même, mais d'une touche aussi sûre que délicate. Le chef-d'œuvre en ce genre (et le chef-d'œuvre à bien d'autres points de vue) est la partie centrale de *Cadenus and Vanessa* depuis " But now a sudden change was wrought "... jusqu'à " But what success Vanessa met "... l'étude de la transformation par laquelle maître et élève changent de rôle.

Sa Construction :—Cette intuition psychologique il la fera servir à la construction. Cet art, poussé à un degré de perfection rare au dix-huitième siècle (songez au *Fables* de Dryden), aucun ne l'a manié avec plus d'habileté que Swift. Sa construction est du meilleur aloi, parce qu'elle ressort des données psychologiques du sujet ; elle dépend presque tout entière des revirements de sentiment. Le dénouement de la pièce, le mot de l'énigme, sont amenés avec une logique qui ne se dément jamais. Tous les poèmes dont on vient de lire l'analyse, quelque diverses que soient leurs qualités, se distinguent par

cette construction serrée, poussant jusqu'à ses conséquences extrêmes l'idée posée au début.

Son Style :—Ces qualités sont mises en relief par le style le plus modeste et le plus efficace du monde. Swift parle en vers la même langue qu'en prose, aux rimes près ; il n'est pas nécessaire d'y insister longuement. L'oreille est la seule qualité indispensable du poète ; il ne l'a jamais eue. C'est un avantage pour le but qu'il poursuit. Les rhythmes trop entraînants, les mélodies trop savantes ont le défaut ou d'obscurcir ou de faire oublier le sens. Exprimer le sens dans une forme ni en deça ni au-delà de la pensée fait toute l'ambition de Swift. Voilà pourquoi il emploie si peu d'images, pourquoi il se garde si soigneusement des néologismes ; voilà pourquoi aussi il ne les proscrit pas. Il sait que de temps en temps une expression métaphorique peut condenser sans estomper l'idée. Dire que le blanc de céruse dont se farde la femme refroidit la passion de l'amant n'a rien de frappant, mais dire qu'avec le blanc de céruse l'Amour attache ses ailes pour s'envoler—

> Love with white lead cements his wings—

arrête l'attention et du coup rend plus claire la pensée. Il a le don de la phrase juste qui, sans artifice qu'on puisse bien définir, d'un coup d'épingle, enfonce l'idée dans l'esprit. Le maître à danser apprend à son élève l'amour en même temps que la polka :

> And oft the dancing-master's art
> Climbs from the toe to reach the heart.

Même, ce qui est très rare, pour exprimer une idée nouvelle, au lieu d'une périphrase il frappe le mot nouveau. Il faut que le Trépas se pourvoie d'une épouse qui lui donne des enfants: Quel nom spécifique donner à ces petits êtres?

> The interest of his realm had need
> That Death should get a numerous breed,
> *Young deathlings*, who might stock around
> His large dominions underground.

Au fond, la seule qualité du style, aux yeux de Swift, est de porter.

Ces constatations mènent toutes à une même conclusion. Dans cette subordination de la personnalité aux nécessités du sujet perce, peut-être inconsciemment, l'instinct dramatique. Cette tendance, qui se manifestait déjà dans quelques petites scènes éparses dans *The Battle of the Books* ou *The Tale of a Tub*, en se développant dans les vers leur donne leur unique valeur artistique. On tirerait de cette œuvre un *Théâtre en Liberté*, de dimensions lilliputiennes mais complet—décors, dialogue, acteurs et chœur tous en harmonie. En se détournant de la poésie lyrique il est allé vers le drame. Il y est allé, poussé en partie d'instinct, mais aussi parce que dans le drame son sens du réel ne se trouvait pas offusqué par l'illusion continuelle qui selon lui faisait le fond du lyrisme. C'est toujours de l'art. C'est même de la poésie, car la poésie enrôle le réalisme à son service.

Seulement elle ne s'y arrête pas. L'artiste vrai part de la réalité pour s'élever vers l'idéal. C'est ce

que n'a fait Swift à aucun moment de sa carrière. Voilà pourquoi c'est volontairement un poète incomplet. Parqué dans la réalité, il n'a jamais tenté de s'en échapper.

On a vu avec quelle fidelité il sait l'exprimer, mais cette reproduction est-elle complète? Est-ce la vie large et complexe avec toutes ses misères, toutes ses laideurs, et aussi avec tous ses éléments de joie et de beauté que veut présenter Swift? Non, ce n'en est qu'une partie, une partie très limitée. Il a pour mission de dévoiler les infirmités du Yahoo. Au moment où l'art lui a affiné la vue, la philosophie lui impose des œillères qui l'empêchent d'en tirer profit. Tous les dons de l'artiste ne doivent servir qu'à exprimer la philosophie désolante du moraliste. Donc, cette puissance d'observation ne doit porter que sur les maladies, les hontes, les vices inhérents à l'humanité. Dans les poèmes où l'artiste se développe le plus librement se fait sentir cette préoccupation dominante :—

Il se promène par un jour de pluie dans la rue, en quête de sensations. Il les note une à une, comme toujours. Savez-vous ce qu'il a observé le plus curieusement? C'est la confluence de tous les ruisseaux chargés d'ordures ménagères: "Now from all parts the swelling kennels flow," portant "Filths of all hues and odours," auxquelles les yeux et les narines de Swift semblent prendre un plaisir réel. C'est le simple déchet: les balayures d'un étal de boucher, le crottin, les boyaux, le sang; puis la mort même: les chiens noyés, les chats crevés, se mêlant

aux épluchures; puis la décomposition: les poissons qui puent déjà,—le tout englouti par la boue:

> Sweepings from butchers' stalls, dung, guts and blood,
> Drowned puppies, stinking sprats, all drenchèd in mud,
> Dead cats and turnip tops come tumbling down the flood.
> (*Description of a City Shower.*)

Ceci transposé dans le domaine de l'humanité lui donne, comme sujets uniques, le morbide, le macabre, l'obscénité et jusqu'à la fétidité. La psychologie ne servira qu'à dévoiler les bassesses de l'âme, la vue juste à noter les difformités physiques, l'imagination à susciter des idées qu'on eût crues inavouables, l'art de la construction à amener la polissonnerie finale.

L'analyse n'en est pas nécessaire, mais pour faire sentir ce parti-pris, rapprochez Swift un instant d'un poète comme Rossetti. Lui, parfois, a traité des sujets analogues à ceux de Swift. Son œil n'est pas moins juste, sa philosophie n'est pas plus gaie. C'est un observateur exact, d'un pessimisme incurable, mais c'est avant tout un amoureux de la beauté. Il la recherche d'instinct, tout comme d'instinct Swift s'en éloigne. Rossetti s'attaque à la corruption des grandes villes symbolisée dans la petite personne frivole et inconséquente de Jenny. Il prend Jenny à un moment où la satire peut avoir toute sa portée morale mais où il reste encore un élément de beauté pour satisfaire l'imagination. Jenny est jeune, elle n'en est pas beaucoup plus pure, elle en est infiniment plus poétique. C'est la Madeleine de Guido Reni, on en croirait inspiré Rossetti. Qu'est-ce que l'âme?

Jenny's desecrated mind
Where all contagious currents meet,
A Lethe of the middle street.

Le corps reste beau; de cette beauté extérieure découle la poésie. Tout en la disséquant, le poète note avec une joie d'artiste les paupières lisses, la peau transparente, le contour pur du menton, au-dessus de tout la gloire de la chevelure "All golden in the lamplight's gleam." Ces cheveux lui font comme une auréole qui, malgré tout, la protège contre l'insulte, car n'est-ce point la même dont les maîtres ont nimbé la Madone?

Swift également a fait sa Jenny, Jenny vingt ans après, Jenny sans auréole, Jenny fanée, usée, le corps aussi artificiel que l'âme. Aujourd'hui elle s'appelle Corinna, gloire de Drury Lane, "a battered strolling toast." Elle porte œil de cristal, appliques, fard, fausses dents etc.; aucun détail ne nous est épargné. Swift nous fait assister à sa toilette. Comme s'il ne suffisait pas de l'artificiel hideux, il faut que ces choses artificielles entrent en décomposition. C'est donc la description détaillée de la transformation de tous ces objets pendant la nuit. Et Swift ne nous lâche qu'au moment où il croit nous avoir amenés à vomir:

Who sees will spew, who smells be poisoned.

Voilà le procédé pour la poésie positive. Éliminer tout élément de beauté pour ne laisser que les éléments répugnants et sur ceux-ci faire un travail d'imagination qui les porte jusqu'au-delà des limites du possible de la répugnance. A cette tâche Swift a consacré la partie de son œuvre de beaucoup la plus considérable. Cela prouve toujours que l'homme est un Yahoo.

Faut-il dire que l'œuvre de Swift n'est qu'un exemple de la perversion de dons assez considérables sous l'influence d'un paradoxe? Swift est un être logique avant tout, du moins il voudrait se le persuader. Il ne l'a pas été jusqu'au bout. Sous une influence contraire, une seule, sa philosophie s'est démentie. Un jour, plongé dans la maladie, après s'être exhalé en injures et en imprécations, comme d'habitude, il a senti le besoin d'être consolé, secouru, aimé. Une femme s'est trouvée qui l'écoute avec sympathie. Elle le soigne comme une humble esclave: lorsqu'il divague indécemment, lorsque ses passions de brute éclatent, le fiel dans chaque mot qu'il prononce, alors ses douces paroles consolent sa douleur, ou ses larmes fondent sa fureur. Peut-être en ce moment s'est-il souvenu d'une époque antérieure où, "cloué au lit, impatient de la nuit et du jour, se lamentant en termes indignes d'un être humain, il invoquait toutes les puissances de lui venir en aide.— Then Stella ran to my relief," comme elle est toujours accourue, comme elle accourra toujours. Au contact de cette influence la lumière jaillit. N'est-il pas une brute lui-même? Ailleurs, il a pu s'ériger en censeur impeccable des vices de l'espèce humaine, maintenant il sent bien que le seul Yahoo qui soit au monde c'est lui et qu'il n'a que lui-même à en rendre responsable.

A sa façon, Swift a dit sa coulpe. Lorsque Stella est auprès de lui il tâche de se ressaisir. En son honneur il fera la seule poésie lyrique qu'il ait écrite. Stella peut avoir ses difformités, mais il ne veut pas les voir. Pour examiner ses rides ce scrutateur impitoyable "aurait honte d'employer un microscope."

Pour elle il mettra en œuvre toutes ses meilleures qualités d'esprit et de style. Son imagination, macabre ou morbide tout à l'heure, s'adoucit, se change en enjouement tendre teint de fantaisie. Stella c'est l'ange dont l'âge ne peut changer le charme, ange à trente-six comme à seize ans. Dans l'expression de cette affection paisible qui n'a jamais été de l'amour, Swift a trouvé sa vraie note lyrique. C'est à son honneur de faire penser en ce moment à Cowper chantant la vieillesse glorieuse de Mary Unwin.

Est-il probable qu'il ait pu s'approcher du lyrisme avec la fraîcheur d'inspiration d'un homme qui n'aurait jamais essayé de le profaner? L'habitude invétérée qu'il a donnée à son esprit ne le rend-elle pas incapable de ressentir l'inspiration réelle? Pas tout à fait, mais elle l'empêche de se maintenir à la hauteur qu'il a atteinte. Il parle la bonne langue maintenant, avec intelligence et conviction, toujours aussi avec un léger accent, et parfois des lapsus qui seraient incompréhensibles si l'on ne savait à quel procédé de détérioration il avait soumis son âme. Il veut célébrer les vertus de Stella, le sujet l'inspire, il fait huit beaux vers tout d'un jet: "Heroes and heroines of old By honour only were enrolled Among their brethren in the skies, To which, though late, shall Stella rise. Ten thousand oaths upon record Are not so sacred as her word. The world shall in its ashes end Ere Stella can deceive a friend,"—aussitôt la mauvaise influence le reprend et ce qui s'annonçait en chant lyrique continue en parodie:—"For Stella never learned the art At proper times to scream and start:

Doll never flies to cut her lace Or throw cold water in her face"

> Because she heard a sudden drum
> *Or found an earwig in a plum.*

Voilà la poésie de Swift: dons limités mais très réels, dégradation de ces dons par une philosophie qui est la négation même de l'art, essai d'amélioration en des instants de repentir et, en fin de compte, découverte qu'il est trop tard.

L'"IMAGINATION" DE WORDSWORTH

Our birth is but a sleep and a forgetting,
The Soul that rises with us, our life's star,
Hath had elsewhere its setting
And cometh from afar....

POUR comprendre l'origine de l'"Imagination" de Wordsworth il faut partir de cette affirmation où il exprime plus nettement que nulle part ailleurs la conviction qui anime toute sa poésie. La théorie de l'*Ode* n'est point nouvelle—c'est, on le voit, la théorie platonicienne—la croyance au type idéal qui précède toutes les formes de la réalité et auquel toutes ces formes doivent être rapportées. Wordsworth a senti avec une intensité toute spéciale cette illusion qui nous fait croire, à la première vue d'un objet nouveau, que nous l'avons déjà vu ailleurs. C'est ce même sentiment qui fait dire à Shelley en parlant des parfums, des rayons, des harmonies de l'île enchantée

They seem
Like echoes of an ante-natal dream.

Selon Wordsworth, dans ce songe anté-natal nous avons vu clairement dans toute leur perfection ces

choses qu'à notre réveil nous ne retrouverons plus que confuses et imparfaites sur terre.

Au sortir de son sommeil, l'enfant conserve encore la faculté de comparer la réalité à l'idéal dont le souvenir est encore resté intact dans sa mémoire. Mais, avant qu'il ait pu en sentir le prix, cette puissance s'affaiblit—

> Shades of the prison-house begin to close
> Upon the growing boy....

Cette première façon de sentir ne s'efface pourtant pas tout entière. Devant les contradictions de la réalité l'enfant se sent perplexe. Il s'aperçoit bientôt de la faiblesse des sens comme organes de perception. Il y a une période très courte pendant laquelle il jouit des simples plaisirs de la vue et de l'ouïe, le moment des "glad animal movements" (*Tintern Abbey*)—acceptant le monde sensible tel qu'il est, sans chercher au-delà. Mais ce plaisir inconscient ne dure guère; ces impressions superficielles ne satisfont point le cœur de l'adolescent. En des moments d'exaltation le spectacle de la nature s'enfonce plus profondément en lui, si profondément qu'il s'en effarouche.

> In that silence while he hung
> Listening, a gentle shock of mild surprise
> Has carried far into his heart the voice
> Of mountain torrents; or the visible scene
> Would enter unawares into his mind
> With all its solemn imagery....
> ("There was a boy....")

Il éprouve bientôt le besoin de prolonger ces instants d'extase. C'est alors seulement qu'il lui semble voir les choses sous leur jour véritable.

Lorsque, purifié, calmé par sa paisible affection pour la nature, il parvient à réprimer toute sensation physique pour ne vivre que de l'âme, alors il voit transparaître à travers la réalité l'idéal oublié que ne pouvaient point lui révéler les sens :

> that serene and blessed mood
> In which the affections gently lead us on—
> Until—the breath of this corporeal frame
> And even the motion of our living blood
> Almost suspended, we are laid asleep
> In body and become a living soul :
> While, with an eye made quiet by the power
> Of harmony and the deep power of joy,
> We see into the life of things.

Même dans *Tintern Abbey* pourtant, Wordsworth exprime la crainte que cette pénétration surnaturelle ne soit une illusion..." If this be but a vain belief...." En réalité, ces moments se font si rares et s'envolent si vite qu'il ne peut plus y croire. Comment alors les ranimer et les fixer ?

Wordsworth ne veut point arriver à l'idéal en faisant abstraction de la réalité. Il ne veut point détacher son regard du monde sensible, mais il veut affiner sa faculté de vision, afin de pouvoir scruter les choses jusqu'à ce que l'œil parvienne à distinguer, à travers toutes les enveloppes matérielles, l'idéal. Sa nature paisible et somnolente a peut-être tendance à trop se laisser aller au charme des choses sensibles, à s'endormir avec trop de sécurité dans le vrai. Il y a un moment, délicieux, mais dans son immobilité même peu satisfaisant pour l'esprit, où il aspire "au calme qui est dans les cieux étoilés, au sommeil qui est dans les montagnes désertes..."

The silence that is in the starry sky,
The sleep that is among the lonely hills.

(*Song at the feast of Brougham Castle.*)

C'est alors qu'il se pénètre "du silence et du calme des choses muettes et insensibles..."

the silence and the calm
Of mute insensate things.

("Three years she grew in sun and shower.")

"Un sommeil s'est répandu sur mon âme," dit-il alors, et dans cette léthargie son esprit oublie sa propre existence indépendante pour s'identifier aux rochers, aux pierres et aux arbres...

No motion has she now, no force,
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees.

("A slumber did my spirit seal.")

Cette torpeur qui endort l'âme pour que les sens puissent jouir, sans remords, de la Nature est la négation même de cette activité première qui faisait de toute chose le reflet d'un idéal préconçu, idéal à demi voilé mais qui persiste au fond de la mémoire et que toutes les facultés de l'être doivent se donner pour tâche de ranimer. L'observation directe de la réalité obscurcit plutôt qu'elle ne révèle cet idéal. L'empire du monde sensible est trop puissant. Wordsworth comprend que son premier devoir est de s'en affranchir.

C'est à ce moment que l'Imagination créatrice intervient pour opérer une espèce de transposition de la réalité. Dans un *Evening Voluntary* Wordsworth

décrit ce travail de transformation. Le soir, aux bords d'un lac, il écoute le cri de la chouette. Le paysage se reflète dans l'eau, l'ombre de l'oiseau y paraît suspendue et, en même temps, il lui semble entendre remonter du fond des flots l'*écho* de l'ululement :

then, ('mid the gleam
Of unsubstantial imagery, the dream
From the hushed vale's realities transferred
To the still lake), the *imaginative* bird
Seems, 'mid inverted mountains, not unheard.

On a dû remarquer cette préférence de Wordsworth pour le paysage vu dans le miroir d'un lac ou d'un ruisseau plutôt que dans la réalité[1]. Cet effet d'idéalisation qui enlève à la réalité son caractère tangible sans rien lui ôter de son charme se présente à Wordsworth comme le symbole de l'imagination. L'impression trop directe, en agissant trop vivement sur ses sens, l'éblouit. Il lui faut le temps de se recueillir, afin de retrouver au fond de la mémoire l'idéal et d'y rendre conforme la réalité. Ce besoin de recul se marque très nettement dans le poème des *Narcisses*. Sans doute, la vue des fleurs lui fait plaisir, mais pendant qu'il les regarde combien il est loin d'en sentir le prix. Ce qui importe ce n'est point la vue des narcisses mais l'impression qu'elle peut déposer dans la mémoire.

I gazed and gazed but little thought
What wealth the show to me had brought....

Ce n'est qu'après un certain laps de temps que l'impression physique se change en vision spirituelle. A

[1] Voyez : "There was a boy"...*Airey-force Valley*...*The Prelude*.

ce moment-là, ces fleurs repassent devant les yeux de l'esprit revêtues d'une splendeur nouvelle :

> They flash upon that inward eye
> Which is the bliss of solitude.

Wordsworth prend ainsi l'habitude de ne rien regarder sans une arrière-pensée. Il se demande toujours sous quelle forme la chose qu'il contemple en ce moment reparaîtra plus tard. Sa beauté ne sera plus jugée d'après l'impression immédiate, mais d'après l'impression qu'elle doit laisser sur la rétine de l'imagination.

> Here I stand, not only with the sense
> Of present pleasure, but with pleasing thoughts
> That in this moment there is life and food
> For future years.... (*Tintern Abbey.*)

Donc, l'imagination doit partir de la réalité. Le choc que lui fait éprouver la vue des choses sensibles doit réveiller en elle le souvenir de l'idéal. Il est dangereux pour elle de trop s'habituer à contempler un idéal qui ne s'est point encore réalisé car, plus tard, en rapprochant cet idéal abstrait de sa contre-partie sur terre, elle pourrait en ressentir une désillusion. C'est ce qui arrive au poète pour le Mont Blanc, dont il a trop caressé par avance une image tout idéalistique :

> That very day
> From a bare ridge we also first beheld
> Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
> To have a soulless image on the eye
> That had usurped upon a living thought
> That never more could be. (*Prelude*, Bk VI.)

C'est cette désillusion qu'il craint pour Yarrow, et voilà pourquoi, la première fois, il refuse d'aller voir

ce fleuve dont il s'est fait une idée trop précise dans l'imagination.

We have a vision of our own,
Ah! why should we undo it?
(*Yarrow Unvisited.*)

Mais cette déception qu'il craignait il ne l'éprouve point. Wordsworth, avec ce sentiment puissant de la réalité qui l'a toujours sauvé, va chercher dans la vue directe de Yarrow une joie nouvelle :

But thou that didst appear so fair
  To fond imagination
Dost rival in the light of day
  Her delicate creation....

Par conséquent, il emporte un souvenir qui conserve tout le charme de l'image préconçue en y ajoutant la satisfaction de la réalité :

I know where'er I go
Thy genuine image, Yarrow,
Will dwell with me—to heighten joy
And cheer my mind in sorrow.
(*Yarrow Visited.*)

Et la vue et le souvenir de Yarrow remplissent si bien son attente qu'il ne craint pas d'y revenir une deuxième fois afin d'éprouver son impression. Il n'en reçoit qu'une confirmation nouvelle—une conviction à l'avenir inébranlable :

To dream-light dear, while yet unseen,
Dear to the common sunshine
And dearer still, as now I feel,
To memory's shadowy moonshine.
(*Yarrow Re-visited.*)

Enfin, la mémoire est l'auxiliaire le plus puissant de l'imagination. Les choses sensibles vues dans le lointain du souvenir se dépouillent de tout ce qu'elles peuvent avoir d'accidentel et d'éphémère pour ne plus conserver que leurs attributs essentiels. Lorsque le poète est parvenu, au moyen de ce travail de réflexion, à les voir dans leur vérité même, conformes au type idéal qu'il porte toujours en lui, il peut de nouveau rapprocher le souvenir de la réalité, dont maintenant *il ne pourra plus voir que le caractère essentiel.* Ainsi, la réalité et le type imaginaire, retrouvé au fond du souvenir, se renforcent et se complètent mutuellement. Peut-être le poème de Wordsworth qui fait ressortir le plus nettement les étapes par lesquelles passe et repasse son esprit avant de trouver la satisfaction qu'il cherche serait " She was a phantom of delight." L'aimée, d'abord entrevue vaguement dans le crépuscule de l'imagination, prend peu à peu plus de consistance à mesure que le poète se rapproche de la femme telle qu'elle existe dans la réalité—mais la réalité ne suffit point encore, il faut que le poète pénètre jusqu'à l'essence intime de son âme et, à ce moment-là, ayant trouvé l'idéal, il reviendra se poser sur la tête de l'aimée la gloire première qui environnait le fantôme préconçu par l'imagination.

D'abord, le fantôme :

> She was a phantom of delight
> When first she gleamed upon my sight....

Ensuite, la femme :

> I saw her on a nearer view,
> A spirit, yet a woman too....

Enfin, l'être spiritualisé, idéal :

> And now I see with eye serene
> The very pulse of the machine....

En dernier lieu, l'accord :

> A being breathing thoughtful breath
> A traveller between life and death...
> A perfect woman nobly planned
> To warn, to comfort and command—
> —And yet a Spirit still and bright
> With something of an angel-light.—

C'est ainsi que Wordsworth revient à son point de départ. La théorie initiale n'est point désavouée par lui, la croyance à l'idéal préconçu lui reste ; tous ses efforts ont porté sur un seul point, transmettre à la réalité ou plutôt apprendre à voir à travers la réalité ce premier idéal. Mais afin de pouvoir revenir à cet idéal de la jeunesse, afin de pouvoir "engendrer de nouveau ce temps doré"

> to beget
> That golden time again (*Cuckoo*)

il lui faut soumettre les impressions reçues par les sens à l'action de la mémoire qui en efface l'inutile et n'en garde que l'essentiel.

Voilà comment Wordsworth croit pouvoir définir son propre esprit :

> a mind sustained
> By recognitions of transcendent power,
> In sense conducting to ideal form.
> (*Prelude*, Bk XIV.)

Voilà, enfin, comment il croit pouvoir revendiquer pour l'Imagination la place la plus exaltée parmi les

facultés humaines, car pour lui l'Imagination n'est autre chose que la Raison sous son aspect poétique, Raison qui se donne pour but unique de découvrir sous toutes les formes de la réalité l'idéal :

Imagination...........in truth
Is but another name for absolute power
And clearest insight, amplitude of mind
And Reason in her most exalted mood.

(*Prelude*, Bk XIV.)

THE HOUSE OF LIFE

CETTE œuvre occupe une place à part, en dehors du grand développement normal de la littérature anglaise. Commencée vers 1848, parue entre 1870 et 1881, elle révèle au public, sous forme poétique, les principes d'un petit cercle d'artistes et d'hommes de lettres, très ignorés et très exclusifs—la nouvelle Pléïade qui s'est fondée sous le nom de "The Pre-Raphaelite Brotherhood." C'est donc une œuvre de coterie. Rien dans les tendances générales du siècle ne la faisait prévoir. Elle ne répond à aucun besoin instinctif de l'époque. Ses origines remontent plus haut. En même temps qu'une création c'est une reconstitution. Elle donne l'idée d'une esthétique à la fois nouvelle et renouvelée qui, en s'inspirant des méthodes anciennes, avec des matériaux tout modernes a su se refaire une individualité propre.

The House of Life est une floraison tardive de la Renaissance, ou plutôt c'est une Renaissance affinée, harmonieuse, consciente d'elle-même, transportée en plein dix-neuvième siècle. Il ne faudrait pas croire à une simple évocation historique, ce que beaucoup avaient donné avant Rossetti ; sa spécialité est d'avoir su deviner le principe vital de cet art oublié et ensuite

d'avoir su l'employer à exposer les joies, les luttes, les spéculations de sa propre vie. C'est un principe connu qu'il adopte, mais il se l'assimile si bien qu'il parvient à en tirer un art personnel et original. Et justement parce qu'il s'est si profondément pénétré de *l'esprit* du temps, ce n'est pas la Renaissance à un moment donné qu'il reproduit ; non, c'est par toutes les grandes crises de l'époque que son âme a passé, laissant ainsi sur l'ouvrage les traces d'un développement progressif. En vingt ans (1860–1880), il a condensé et transposé dans un autre ton l'œuvre de quatre siècles.

Rossetti est né à une époque où la vie se désagrège en conséquence d'un penchant, de plus en plus marqué, à la spécialisation. Au moment où il grandit, les forces de la société s'épuisent dans de continuelles luttes intestines. La religion a perdu sa toute-puissance comme influence politique, la morale se laïcise toujours davantage, l'art, à son tour, proclame son indépendance de la morale, les arts se distinguent nettement les uns des autres, la science, enfin, déclare la guerre à tous et s'annonce déjà en maîtresse de l'avenir. Il y a bien, de part et d'autre, essai de rapprochement, mais l'effort même montre le sentiment de division. Cette tendance générale de la civilisation se fait sentir dans la littérature. La vie de l'art s'émiette dans l'analyse perpétuelle. Le drame n'existe pour ainsi dire plus —signe certain d'un manque de cohésion dans l'esprit créateur ; le pouvoir suprême appartient au roman, genre d'analyse s'il en fut : la poésie courante, entre les mains de Browning, de Tennyson et de leurs disciples, s'applique surtout à s'approprier les procédés du roman. A cette poésie, qui a déjà montré

toutes ses qualités de fidélité minutieuse, de fini dans le détail, et que la vivisection incessante commence à exténuer, Rossetti donne de nouveau l'exemple de l'art avant tout homogène de la Renaissance.

C'est d'instinct qu'il entre dans l'esprit de cette époque dont l'idéal fut l'équilibre de toutes les facultés de l'individu, l'agencement parfait de toutes les forces de la société, époque où la religion dirigeait l'ensemble des opérations, où la morale ne songeait pas encore à renier son origine naturelle, où l'art se pliait devant les exigences de la morale, où les arts, en particulier, reconnaissaient leur confraternité, où surtout l'esprit essentiellement analytique de la science n'avait pas encore apporté la discorde. Ce n'est point chez lui le résultat d'un effort conscient, ce n'est pas le triomphe d'une pénétration historique bien développée, c'est l'effet du hasard qui l'a fait naître Italien sur le sol anglais, qui l'a fait élever dans la société des maîtres d'autrefois, ces universelles et encyclopédiques intelligences qui s'appellent Léonard, Michel-Ange, Chaucer, surtout le Dante. De ce hasard il sait tirer profit, et ceci se voit lorsque se déclare sa vocation double de peintre et de poète. Elle lui permet de se jeter littéralement corps et âme dans la vie de ce grand mouvement qui, en somme, n'emploie tous ses moyens de cohésion qu'à l'accomplissement d'un seul objet: la conciliation du monde matériel et du monde invisible. L'éducation de Rossetti, dont les sentiments et les sensations vont toujours s'affinant côte à côte, lui fait sentir avec une conviction personnelle l'importance égale des deux faces du problème. Peintre et poète simultanément, voyant ses sentiments avec des

yeux de peintre, reproduisant les objets extérieurs avec une âme de poète, le dualisme heureusement harmonisé de sa vocation le porte instinctivement vers cette large conception de l'art que les profanes nomment symbolisme, et les fidèles, avec une compréhension plus juste de sa signification, naturalisme. C'est toujours l'insistance sur l'indivisibilité de l'esprit et de la matière, sous quelque forme que l'union se présente, que ce soit dans l'homme, dans la nature, ou dans l'art. De la façon la plus générale, on peut dire que l'esprit qui anime la Renaissance est l'esprit de synthèse, par opposition à l'esprit d'analyse. Le mérite de Rossetti est d'avoir su, en un siècle d'analyse, s'inspirer de cet esprit de synthèse, dans les grandes lignes comme dans les détails de son art.

Le principe est donc emprunté à un autre âge mais les modifications que lui fait subir Rossetti dans la conception aussi bien que dans la mise en œuvre du poème s'ajustent avec une perfection qui lui donne l'air d'une nouveauté.

Le sujet central en est l'exaltation de cet idéal complet de l'amour qu'ont tant chanté les hommes de la Renaissance, basé sur l'idéal platonique de la beauté. Le thème fondamental, sur lequel il chante toutes les variations de l'espoir, de l'extase et du regret, est la satisfaction égale des sens et de l'âme dans la beauté physique inséparable de la beauté morale. Rossetti s'approprie cette conception très connue et la transforme en quelque chose d'absolument original. Il fait sur l'œuvre de la Renaissance un travail de raffinement. Ce qui le distingue est le sentiment beaucoup plus intense de la fusion. Par

un instinct plus délicat de condensation, il élève sa propre conception au-dessus de toutes celles qui ont pu lui servir de modèle. L'héroïne de son épithalame prolongé, comme ses sœurs, unit la perfection spirituelle à la perfection physique; chez elle, comme chez les autres, la beauté du dehors est acceptée comme symbole de la beauté intérieure; mais il y a plus. Elle est corps en même temps qu'esprit, si l'on veut, et pourtant, à y regarder de près, elle n'est ni l'un ni l'autre. Dans le mélange quelque chose de la qualité essentielle de chacun s'est évaporé. On dirait qu'elle vacille entre les deux. Elle nous apparaît dans une espèce d'indécision, vivante et pourtant immatérielle; c'est le triomphe de Rossetti d'avoir réussi à saisir et à rendre ce caractère d'hésitation, à deviner les relations entre ce corps toujours tremblant comme sous la secousse électrique de l'esprit qui l'anime et cet esprit toujours planant au-dessus de la forme où il lui plaît de s'incarner un moment, comme une de ces fines flammes transparentes qui se jouent sur un jet de fumée sans jamais s'y poser. Elle produit l'effet de la mobilité dans le calme—comme des lueurs qui se croisent au fond d'une eau dormante. On ne la voit vraiment bien que lorsqu'on l'entrevoit. "When do I see thee most, beloved one?" se demande l'amant. Ce n'est point au grand jour, c'est dans les clartés voilées et fugitives du crépuscule,

> When in the dusk hours—(we two alone)—
> Close-kissed and èloquent of still replies
> Thy twilight-hidden, glimmering visage lies.

Ses yeux changeants "—vagues où tremblote le ciel, clartés d'hyacinthe que font frémir les ombres—,"

ses regards limpides où flottent des souvenirs d'amour, sa gorge longue et souple, sa joue pâle et vibrante, sa bouche aux fines lignes d'amour—ces choses sont tellement spiritualisées par le mouvement qui fait tout leur charme qu'elles ne semblent avoir d'existence que sur les confins de l'invisible. Ses cheveux mêmes ont un sens; ils ne sont point tant aimés pour leurs masses d'or sombre que pour leur frôlement vivant comme une caresse. Toute sa vie semble un effort inconscient pour transformer en beauté spirituelle sa beauté physique. Son baiser incertain, dès qu'il parvient à s'affermir, s'attarde sur la bouche comme une pensée. "Her tremulous kisses faltered"...mais bientôt elle se ressaisit "And as she kissed *her mouth became her soul.*" (*Secret Parting.*)

Cette oscillation dans l'objet aura comme résultat une oscillation correspondante dans l'âme de l'amant. Autant les relations entre l'esprit et le corps de la femme semblent indécises, autant lui est perplexe sur l'importance relative qu'il faut attribuer aux deux côtés de l'amour, la Passion (Passion of Love) et l'Adoration (Love's Worship). Ses perfections physiques l'attirent d'abord. "Le doux clair-obscur de sa chevelure tombée autour de mon visage; la gracieuse caresse de ses mains posées en guirlande sur ma tête; ses timides sourires; le doux rappel d'amour dans son regard; le murmure de ses soupirs; les frais baisers que mes lèvres cueillent sur sa bouche et qu'elles éparpillent sur ses joues, sur son cou, sur ses paupières et enfin de nouveau sur sa bouche qui leur répond au nom de tous...quoi de plus doux que ces choses...?" Mais au moment de se poser cette

question, le sentiment que ces choses doivent non seulement la valeur mais l'existence même de leur beauté à une beauté supérieure, qui pour être invisible n'en est pas moins puissante, lui fait pressentir la réponse..." Rien n'est plus doux que ces choses sauf la chose sans quoi toutes ces choses perdraient leur beauté...." On le devine, cette beauté mystérieuse est "la ferveur silencieuse du cœur confiant, le coup d'aile brusque de l'esprit qui s'apaise au contact d'une aile amie." (*Love-Sweetness.*)

Il y a balancement en effet, mais un balancement qui ne tardera pas à se fixer en équilibre juste. Cette hésitation ne va pas se résoudre en choix d'alternatives, mais en harmonie. Rossetti s'achemine vers la définition de l'amour à la fois la plus complète et la plus élevée qu'on ait jamais trouvée. Un moment viendra où la beauté spirituelle aura si bien pénétré la beauté physique, où la beauté physique se sera si bien spiritualisée, que l'amour ne pourra plus les distinguer. L'âme et le corps de cette femme se correspondent comme le sens et le mot, mais dans la parole absolument sincère, absolument vraie, mot et sens se confondent :

> Her speech Truth knows not from her thought
> Nor Love her body from her soul. (*Love-Lily.*)

Rien ne montre mieux la supériorité de la conception de Rossetti, sur tout ce qui le précède comme sur tout ce qui l'entoure, que cette indissoluble union entre les deux aspects de l'amour. Nous sommes loin de l'analyse pseudo-scientifique que la psychologie moderne a employée à tuer et à disséquer tout

sentiment normal. Rossetti assainit l'émotion en la délivrant de la spéculation morbide, résultat non moins important au point de vue moral qu'au point de vue esthétique. Et en le faisant il a renchéri sur la conception de la Renaissance. Ce qu'il y a de légèrement pénible dans toute l'œuvre de la Renaissance est le sentiment de division qui persiste au fond de tout ce travail de rapprochement, même chez les plus grands. Le poète du seizième siècle apprécie la beauté spirituelle à l'égal de la beauté physique, mais pas au même moment. Il les célèbre toutes les deux, mais pas dans le même ouvrage. Il écrit un Hymne à la Beauté Terrestre et un autre à la Beauté Céleste. Rossetti, lui, porte l'amour des deux à ce degré d'exaltation où les extrêmes se touchent.

La meilleure preuve de la solidité de la conception philosophique est peut-être l'aisance avec laquelle elle se subordonne la forme imaginative. Le sentiment direct et intense à ce point cherche une forme d'expression également directe. Mais cette chose immatérielle qu'est le sentiment comment pourra-t-elle arriver à revêtir une forme concrète sans se refroidir? D'après nos conceptions modernes il est difficile de hausser le sentiment jusqu'à l'imagination, parce que nous voulons toujours les voir comme choses distinctes. Tout notre système d'images, de métaphores etc. dépend de la comparaison, mais la division qu'implique la comparaison suffit pour dérober aux choses comparées leur vitalité. Un tout vivant et agissant ne pourra jamais en sortir. Les poètes d'autrefois voyaient plus clair. Ils ont bien compris la nécessité d'une conception imaginative plus co-

hérente. Cette ligne de démarcation entre la chose essentielle et le point de comparaison est fatale à la vie de l'ensemble: il faut la supprimer. Ceci ne pourra se faire que lorsque le sentiment sera parvenu à se transformer de soi en personne réelle, maîtresse de ses impulsions changées en actions. C'est ce principe, bien humain, bien antérieur à la Renaissance et qui reparaît à toutes les grandes époques imaginatives, qui s'est transmis à Rossetti. L'éducation artistique du poète n'est pas sans influence ici. Il ne se contente pas d'examiner ses émotions par l'esprit, il veut encore les voir avec les yeux. Comment représenter sur la toile les sentiments dont il est question? Toute espèce de comparaison est impossible; là il faut une forme imaginative directe. C'est en peintre autant qu'en poète que Rossetti accepte le symbolisme sous l'aspect personnification. Donc, chacun de ses sentiments prendra corps, deviendra un être vivant avec des attributs particuliers....L'Amour, la Passion, l'Adoration, la Mort-dans-l'Amour, la Mort etc. Il recrée toute une mythologie à son propre usage.

Je dis qu'il recrée et non point qu'il crée ni qu'il adopte. Il est certain que pour le procédé Rossetti est redevable à ses devanciers, mais il faut l'avoir lu bien superficiellement pour s'imaginer qu'il se contente de reproduire, sans modifications, les types de convention. C'est l'application nouvelle d'un principe connu, ce n'est pas l'appropriation servile de résultats obtenus déjà. Les figures allégoriques qui habitent *La Maison de la Vie* n'ont qu'un lien de race, sans ressemblance personnelle marquée, avec leurs ancêtres de la Renaissance ou de l'antiquité. Chacune d'elles traduit par

son apparence extérieure un de ces changements très subtils de sentiment que nous avions remarqués dans la conception générale. On pourrait faire la comparaison pour tous les personnages, mais la modification qui présente le plus d'intérêt, puisqu'elle porte sur le sujet central, est celle que fait subir le poète au dieu Amour. Rien ne fait mieux sentir sa puissance d'adaptation que la façon dont ce petit Cupidon aux yeux bandés, décochant ses flèches au hasard du caprice espiègle ou cruel, se transforme en cet ange chrétien au regard sérieux, à la voix compatissante, ni étourdi ni méchant, pensif, miséricordieux, secourable sous cette gloire qui le nimbe d'une auréole de saint. (Voyez: *Bridal Birth*, *Love's Lovers*, *Love's Baubles*, *Death-in-Love*, surtout *Willowwood.*)

Les sentiments, doués de cette individualité indépendante, sont capables de s'entretenir en toute liberté sans intervention de la part de l'auteur. Cette netteté dans la présentation artistique, quelque difficulté que nous éprouvions à nous y habituer, remplit mieux les conditions de l'art objectif que toute l'impassibilité cynique que les maîtres d'aujourd'hui mettent à manier le scalpel. Rossetti institue sans cesse des dialogues, où les interlocuteurs se distinguent et resortent en un relief parfait, soit entre lui-même et une émotion incarnée, soit entre deux sentiments opposés... L'Amour et les deux amants, la Passion et l'Adoration etc. Il donne à ses sentiments la réalité des personnages de ses ballades.

Cette construction en dialogue achemine l'œuvre vers le drame et l'on est tenté de se demander pourquoi, avec son instinct de la mise en scène, Rossetti

n'a pas donné son œuvre sous forme de tragédie lyrique. Ce serait pourtant aller trop loin que d'ériger Rossetti en dramaturge. Il en possède une des qualités les plus importantes, la faculté de voir ses personnages et ses sentiments sous forme objective et cohérente, mais il n'a pas eu à un degré suffisant le don d'animer ses synthèses par le mouvement. On ne saurait lui nier cette espèce de mouvement immobile qu'est la fluctuation, ni même une puissance de développement progressif qui est parfois d'un grand effet; ce qui lui manque c'est la souplesse. Voilà probablement pourquoi il n'a pas abordé le drame; mais il a eu assez le sentiment de la construction pour rechercher dans la poésie lyrique la forme qui s'adapte le mieux au dialogue ou au flux et reflux du sentiment. Il l'a trouvée, comme tant d'autres avant lui, dans le sonnet.

Sa tâche a été de le réformer plutôt que de le ranimer. Le sonnet n'était pas tombé en désuétude, mais il avait perdu toute sa cohésion primitive. Comme il fallait s'y attendre, entre les mains des romantiques rêveurs, contemplatifs, portés plutôt vers la méditation qui délaie que vers la passion qui condense, la forme du sonnet s'était peu à peu relâchée. La mission de Rossetti a été de le rétablir sur son ancienne base. Sur le chapitre de la forme il s'est montré presque partout intransigeant, car avec sa conception de la construction, il lui fallait un cadre très ferme, aux contours bien arrêtés, où placer ses dialogues de sentiments. Sans entrer dans une étude technique approfondie, on peut résumer sous un seul chef ses divers efforts. Son idéal est de rétablir

l'équilibre entre les deux moitiés du sonnet, sans permettre à l'une d'empiéter sur le domaine de l'autre. Les romantiques, sous l'influence probablement de Shakespeare, avaient oublié cette règle fondamentale; Rossetti les rappelle à l'ordre. Il insiste sur la ligne de démarcation entre le huitain et le sixain, mais cette division de la forme a pour but de rétablir l'unité de la pensée. Elle favorise sa méthode de construction habituelle, en question et en réponse, comme on peut en juger d'après l'exemple suivant. (C'est l'Amour qui reproche au poète d'avoir oublié sa première bienaimée, et la défense de celui-ci.)

Question:

"When that dead face, bowered in the furthest years,
Which once was all the life years held for thee,
Can now scarce bid the tides of memory
Cast on thy soul a little spray of tears,—
How canst thou gaze into these eyes of hers
Whom now thy heart delights in, and not see
Within each orb Love's philtred euphrasy
Make them of buried troth remembrancers?"

Réponse:

"Nay, pitiful Love, nay, loving Pity! Well
Thou knowest that in these twain I have confessed
Two very voices of thy summoning bell.
Nay, Master, shall not Death make manifest
In these the culminant changes which approve
The love-moon that must light my soul to Love?"

(*The Love-Moon.*)

Ce sonnet, qu'on peut prendre comme type, remplit les conditions que lui trace le poète dans sa definition du sonnet, médaille dont l'avers révèle l'âme et le revers le sentiment qui l'a dicté.

A Sonnet is a coin; its face reveals
The soul, its converse to what power 'tis due.

En un mot, le sonnet d'analyse s'égarait en parabole: Rossetti, en rétablissant le sonnet de synthèse, l'a fermé en cercle.

Toutes ces modifications tendent vers une structure plus solide, mais dans l'échafaudage des matériaux Rossetti pourra-t-il faire le grand effort de synthèse qui serait la cohésion des parties dans l'ensemble? Avant de pouvoir se prononcer sur le résultat il convient de rappeler ce que nous avons dit des circonstances dans lesquelles l'ouvrage fut composé. On a vu en quoi l'œuvre se distingue du siècle où elle paraît et, d'un autre côté, à quel point elle se montre en progrès sur l'art oublié dont elle s'inspire, mais ce premier grand changement se complique d'un changement intérieur. Nous l'avons dit, ce n'est pas de la Renaissance à un moment donné que Rossetti s'inspire. Il l'aborde de tous les côtés, il l'étudie à tous les moments essentiels de son développement. Pendant les vingt années qu'il a consacrées à l'élaboration de ce recueil, qui dans sa pensée devait être à la fois la chronique de sa vie et le couronnement de son art, son esprit parcourt toutes les étapes du mouvement. Donc, maintenant que nous avons déterminé en quoi l'esprit de travail chez Rossetti diffère de l'esprit de ses contemporains et, d'autre part, comment il s'est assimilé le résultat général de la Renaissance, serrons de plus près le sujet et demandons-nous quelles modifications nouvelles doivent être apportées à cette modification générale par les changements survenus dans le développement de son art.

Rossetti a commencé sa vie littéraire par l'étude du plus grand précurseur de la Renaissance, le Dante. Aussi s'est-il imbu de toute la vigueur et de toute la sincérité d'une époque primitive qui n'a pas encore réussi à se définir et qui cherche sa voie à tâtons. Au contact du Dante et de son cercle, il s'est refait une âme de primitif. Il se met à l'œuvre péniblement, laborieusement, sans conscience nette de ce qu'il va faire ; il n'a qu'un souci, c'est de faire vrai. Il cherche la forme la plus élevée et la plus raffinée de ses sentiments les plus intimes, sans beaucoup songer aux exigences du public. Ne travaillant que pour sa propre satisfaction, il soumet son émotion comme son art à un travail de trituration qui n'en laisse que le plus rare, le plus exquis, le fin du fin: Il écrit ses sonnets un à un sous l'impulsion du plaisir ou du chagrin, sans penser à les réunir dans un recueil. N'ayant aucun plan arrêté, il est libre de donner à chacune des parties constituantes son maximum de densité, sans souci de liaison. Il est guidé dans son travail par une pudeur d'artiste qui l'empêche de rien donner sauf la quintessence du sentiment. Aussi arrive-t-il à faire tenir tous les moments significatifs de sa vie morale dans une cinquantaine de sonnets et une douzaine de chansons, véritables gouttes de sang exprimées de son cœur par la méditation prolongée. Il a maintenant de quoi faire le pendant de sa *Vita Nuova* bienaimée. Donc il se décide à publier ces fragments provisoirement, en attendant qu'il ait trouvé le schéma de l'ouvrage complet. C'est le premier texte de 1870, intitulé *Sonnets and Songs towards a work to be called* " *The House of Life.*"

D'après ce premier essai on peut deviner la charpente de l'ensemble. Les contours y sont déjà dessinés, quoique d'une main peu sûre. Le poème se divise vaguement en deux parties, l'une consacrée à l'histoire qui en fait le sujet propre, la deuxième aux spéculations qu'elle fait naître dans l'âme du poète. Peu de faits, point d'explications, aucun effort de liaison, rien que des phases de sentiment. Rossetti sait les présenter avec une brièveté qui fait autant d'honneur à la délicatesse qu'à la puissance de l'émotion. Pour lui, le voile qui recouvre les sentiments les plus délicats est comme une feuille de papier de soie qui protège une rare gravure au milieu des pages d'un livre souvent parcouru. C'est d'une main infiniment adroite qu'il soulève la feuille sans la chiffonner, offre un instant aux yeux la gravure, puis la recouvre de nouveau avant que sa fraîcheur soit souillée. C'est avec cette candeur et dans cette mesure exquise qu'il décrit les moments essentiels de sa vie intime—éveil de l'amour dans le cœur de sa dame, espoir de l'union prochaine, les soirées passées ensemble, le baiser, le sommeil nuptial, réflexions de l'époux sur la bienaimée endormie, puis tous les faits menus et pourtant significatifs de la vie commune et quotidienne ; ensuite, toujours avec la même sobriété, les premières craintes de la séparation, les pressentiments de la mort—la mort de la femme aimée—enfin, les regrets, la souffrance solitaire, l'angoisse qui cherche à s'oublier dans l'art et dans la méditation, l'attente résignée de la mort.

Ce premier texte ne raconte rien, ne prouve rien ; il ne se tient pas debout comme ensemble, mais il

possède un charme plus subtil, le charme du sentiment parfait dans l'expression exquise quoique incomplète. A le lire on éprouve le même plaisir qu'à entendre chanter à une voix absolument juste, absolument pure, des bribes de mélodies oubliées. C'est, dans un autre ton, ce qu'eût été la *Vita Nuova* sans le commentaire en prose. S'il n'est pas sans défauts il est sans disparates.

Et s'il est sans disparates c'est en vertu même de ses défauts. Il est homogène de sentiment parce qu'il est de race pure, et il est de race pure parce qu'il doit son origine à une époque primitive. L'art italien dont s'inspire Rossetti n'a pas encore été détérioré par l'esprit de cosmopolitisme qui doit plus tard s'emparer de la Renaissance. Le poète n'a vraiment eu qu'à tamiser le sentiment italien pour le faire passer en anglais. Mais, comme à tout art exclusif, il lui manque le détachement, la souplesse de technique que donne le contact avec d'autres nations. C'est l'habileté technique que Rossetti va maintenant demander à la Renaissance plus avancée, afin de modeler l'ouvrage complet.

Douze ans se passent avant la publication du poème définitif. Dans l'intervalle Rossetti a pu se rendre compte de ce qu'il voulait faire, ou plutôt de ce qu'il aurait dû vouloir. Le dessin de l'ouvrage est devenu plus net, les lignes floues se sont affermies. Il se divise maintenant en deux parties distinctes, avec introduction générale, prologues et épilogues. Les cinquante sonnets du premier texte, avec certains changements et suppressions, occupent toujours la première place, augmentés de cinquante autres sonnets

d'explication et de liaison. Les fragments se sont arrangés en série; le poème comme construction forme un tout complet.

Il ne forme plus un tout complet comme sentiment. Les additions ne sont pas dans le ton des premiers sonnets. Elles proviennent de la fin de la Renaissance, où la propagation universelle de l'art primitif en a détérioré singulièrement la qualité. L'esprit italien et l'esprit anglais ne font plus un mélange pur; l'addition des influences du dehors en a diminué l'intensité. Tous deux semblent être passés par l'intermédiaire de l'esprit français, et au point de vue de l'habileté de la façon c'est un avantage, mais il a sensiblement refroidi et délayé l'émotion. Conséquence encore plus fâcheuse, ce qu'il aurait ajouté de grâce et de piquant aux Sidney et aux Lodge entre les mains de Rossetti, esprit subtil mais point délié, devient un marivaudage à la fois gauche et puéril. Dans la combinaison ce qu'il y a de plus personnel dans Rossetti s'est volatilisé. Le premier texte est une véritable œuvre de primitif, non par affectation mais par excès de conscience artistique; le deuxième est l'écho affaibli d'une époque épuisée. Il serait bien peu élevé au-dessus du niveau des derniers recueils anglais sans ce fonds de sentiment vrai qui lui est resté de la première œuvre.

Rossetti a été doué d'une pénétration qui l'a fait entrer dans l'esprit d'une époque reculée déjà par le sentiment, sinon par le laps des années; il a eu, de plus, l'instinct d'assimilation assez fort pour suivre et reproduire le développement de l'époque entière; ce qui lui a manqué c'est la souplesse qui lui aurait

permis de revenir sur l'œuvre une fois achevée, de rejoindre les deux extrêmes et de laisser l'ensemble encore vibrant de l'émotion du début, encore frais de sentiment, intense de pensée, succinct d'expression, avec la maîtrise de technique, l'aisance de style, la clarté de présentation et de liaison de l'époque postérieure. Il nous a donné un commentaire sympathique de la Renaissance; il ne nous a point donné ce qu'il était à même de nous donner, ce que nous avions le droit de lui demander, à lui assez contemporain de sentiment pour entrer dans les intentions les plus obscures du mouvement, assez détaché d'esprit pour en juger les défauts et en corriger les fautes—c'est-à-dire, l'accomplissement net et conscient de ce que recherchaient vaguement ses devanciers. *The House of Life* contient les fragments d'un chef-d'œuvre; faute d'unité dans l'esprit de travail, elle est restée tout juste au-dessous des grands exemples du genre.

LE CARACTÈRE DE JOHN INGLESANT

"Je ne haïrais pas être livré par la confiance à une personne raisonnable et en être gouverné en toutes choses, et absolument, et toujours," nous avoue La Bruyère en un moment d'expansion. Ce désir, quoique purement humain, me semble bien donner la note du sentiment qui incline une âme où l'émotion domine à la religion. C'est le besoin de trouver au fond de la conscience un ami à qui se livrer sans réserve, ami qui, faisant la part de toutes les faiblesses, guide à travers toutes les tentations vers le bien. Ce sentiment, en général, reste à l'état d'aspiration vague; dans des circonstances favorables il se développe très vite en préoccupation absorbante. Au moment où cette influence en est venue à prendre la vie entière, il est temps de l'ériger en principe, exprimé par un symbole. Pour John Inglesant elle s'appelle la Lumière Divine.

De bonne heure il a conçu le projet de consacrer sa vie à la recherche de cette Lumière lointaine, un peu comme Sir Galahad à la recherche du Saint-Graal. L'isolement de son enfance, passée dans une maison hantée de visions et de fantômes du passé, le dispose

à la rêverie mystique. Ses lectures de Platon, venant se mêler aux influences ambiantes du christianisme, le mènent peu à peu à cette conception idéalistique de la vie régie par la seule voix de la raison parlant dans le silence de l'âme. Aussi est-il préparé à attendre indéfiniment la révélation du son de cette Voix ou de l'éclat de cette Lumière; aussi peut-il dire avec son maître: "There is nothing in the world of any value but the Divine Light"; aussi se résigne-t-il à rester dans l'ignorance, convaincu "That it shall reveal itself when the time shall come."

Ce temps ne doit pas venir encore. Entre le moment où John Inglesant enfant fait le vœu de rechercher la Lumière inconnue et le moment où la Lumière elle-même se révèle à l'homme fait, le caractère de l'adolescent se forme. A son insu, une influence subtile, pénétrante, impalpable comme une atmosphère, l'enveloppe, entre en lui, modifiant radicalement toutes les facultés par lesquelles il pourra percevoir ou mettre en pratique les conseils de la Voix Divine. Un homme lui apparaît "comme un ange de lumière" (..."this man came to me as an angel of light"...p. 122). Comment ne pas croire que cet ange est chargé de le conduire vers la Lumière Divine? Il l'y conduit en effet, mais d'une façon spéciale.

Le père Santa Clara n'a pas lui-même de volonté indépendante: il fait partie de la vaste organisation de la Société de Jésus; il est de son devoir de développer dans la direction de l'intérêt de sa cause les facultés naissantes du jeune Inglesant. Dans celui-ci il devine une nature d'une finesse exceptionnelle qui

a besoin d'être maniée délicatement. Il met une coquetterie d'artiste à la façonner. Sentant bientôt à quel point l'idéal spirituel a déjà absorbé la puissance d'émotion de son élève, il ne fait aucun effort pour le contrarier, il se le subordonne. Pour arriver à son but, il commence par donner au jeune homme une liberté de spéculation illimitée. Il lui fait voir son idée sous toutes ses faces. John Inglesant, à force de voir soutenir ou discuter sous tous les noms ce principe qu'il nomme la Lumière Divine, en arrive à se perdre dans la multiplicité des systèmes. Par leurs discordances ou leurs hésitations ils ont pour premier effet de lui imprimer une irrésolution morale dont le jésuite sait tirer profit. Inglesant n'est pas et ne sera jamais sûr de lui ; dans le doute continuel où il vit, sa conscience, affinée en même temps que ses autres facultés, lui défend de communiquer ses propres théories qui, malheureusement, ne sont rien moins que des convictions. D'ailleurs son maître lui fait entendre que le prosélytisme serait chose inconvenante : "You have taken a wise course," répond-il au jeune enthousiaste qui vient de lui exposer sa conception de la Lumière Divine et la difficulté qu'il éprouve à trouver un guide, "this is the most useful study you can follow, and the most harmless to yourself, if you keep your own counsel, and gain knowledge without imparting it" (p. 43). Donc, Inglesant doit rester enfermé en lui-même sans pouvoir se projeter au dehors, renonçant à traduire en actions ses aspirations. La liberté de spéculation limite la liberté d'action. Et s'il ne doit pas communiquer son idée, il ne doit pas non plus lui obéir personnellement.

Perplexe comme l'est John Inglesant sur la nature de la Lumière Divine, il lui faut un appui. En attendant qu'Elle se manifeste à lui, une règle de conduite quelconque lui est indispensable. Si la volonté divine tarde à se faire entendre il faut lui chercher un substitut dans une volonté humaine. Le jésuite lui ouvre les bras. Inglesant s'y blottit. La liberté de spéculation tue l'initiative.

Ainsi il est devenu l'esclave d'une volonté étrangère et par cette volonté sera asservi bien plus sûrement encore à certaines habitudes d'esprit dont aucune volonté, humaine ou divine, ne pourra triompher. Dans une nature aussi riche d'émotion, après que l'esprit en a absorbé tout ce qu'il peut contenir, il reste encore un résidu qui sert à alimenter les sens. Oh ! les sens très délicats, très raffinés, purifiés par l'intelligence dominante de toute grossièreté, mais les sens, réclamant avec une insistance aussi ferme que discrète le plaisir. L'éducation d'Inglesant développe avec complaisance le côté esthétique. Le prêtre qui le dirige est en même temps un homme du monde ; en lui inculquant les vérités morales par les écrits de l'antiquité il lui donne le goût de la forme ; ces vérités elles-mêmes ne manquent pas de trouver leur écho dans les menues politesses sociales ; dans la religion même qu'il accepte provisoirement en attendant la révélation, cette religion intermédiaire entre le catholicisme et la foi de l'Église anglicane, le cérémonial évidemment présente autant de charme que la doctrine. Car Inglesant doit devenir non-seulement un honnête homme, mais, plus et moins qu'un honnête homme, un courtisan. Il y a toutes les aptitudes. Dès que

le jésuite l'y croit propre il l'emmène à la cour, le tenant toujours en lisières. L'influence de ce milieu luxueux achève de confirmer cette tendance de sa nature. Le Beau prend le pas sur le Bien. Il ne l'exclut pas, mais désormais il en devient la condition. La Lumière Divine ne pourra briller que derrière le nuage des jouissances terrestres. Tant que les deux principes restent en bonne intelligence ils servent à se faire valoir l'un l'autre; dans le cas d'une rupture il n'y a déjà plus de doute sur l'issue. "He was a sincere believer in a holy life, and strongly desirous of pursuing it: he endeavoured conscientiously to listen for the utterances of the Divine Voice; and provided that Voice pointed out to him that path which his tastes and training prepared him to expect, he would follow it, even at a sacrifice to himself; but he was not capable of a sacrifice of his tastes or of his training" (p. 103). Et comme pour montrer à l'avance les dangers qui pourraient suivre une rupture, voilà que se dresse devant John Inglesant sa contre-partie exacte, son frère jumeau Eustace, âme où le besoin du plaisir n'a laissé aucune place pour les pré-occupations spirituelles et où, en l'absence de celles-ci, se glissent des faiblesses courtoises que peu de chose changerait en vices.

Voilà le chemin qu'a parcouru l'esprit du jeune homme depuis le jour où il s'est mis à la recherche de la Lumière Divine. Il ne l'a pas encore trouvée et, qui pis est, il s'est rendu incapable de la mettre en pratique quand il l'aura trouvée. Car il a abdiqué sa volonté, sans déplaisir. Il est pris dans le réseau d'un grand système. Attiré par la séduction

personnelle d'un homme, il s'est attaché à une société qui doit sa puissance à l'encouragement qu'elle donne à des aspirations pas toujours conciliables avec celles de la conscience. Et même s'il arrive un moment à triompher de lui au point de faire plier le plaisir devant le devoir, ce triomphe sera tout de sentiment ; il ne pourra inspirer aucune action indépendante, car au moindre signe d'indocilité cette volonté supérieure l'écrasera sans merci. Il est comme un nageur qui insensiblement s'est laissé emporter au milieu des algues. Tant qu'il flotte à la surface sans plus de mouvement qu'il n'en faut pour rester en vie, plongé dans la volupté de l'eau tiède qui le chatouille de toute part, les algues ne l'inquiètent point. Mais qu'il lui vienne une envie de regagner le rivage, mille mains veloutées le retiennent; en essayant de se dégager il ne fait que s'enchevêtrer davantage; et enfin, s'il s'obstine, une force irrésistiblement douce, doucement irrésistible, l'entraîne au fond.

Telle est la lutte qui se dessine, mais, avant qu'elle ne s'engage, il lui est accordé un moment de répit.

On lui dira plus tard que Dieu a voulu le gagner par l'amour. Et, en effet, il semblerait que la Lumière Divine eût pris pour se manifester la forme la plus gracieuse en attendant le moment le plus propice. John Inglesant est transporté, un instant, dans un autre milieu. Toutes les attaches qui le retiennent sont doucement déliées. Éloigné de toutes ses tentations, délivré de l'influence qui hypnotise sa volonté, John Inglesant est libre pour la dernière fois. Le calme qui règne autour de lui dans la maison religieuse, presque le couvent, de Gidding purifie tout

son être. Un grand silence se fait dans son âme. C'est alors que vient la révélation de la Voix Divine par la bouche de la nonne grise, La Patiente, la révélation de la Divine Lumière dans les yeux paisibles de Mary Collet. Dans celle-ci l'auteur semble vouloir symboliser le christianisme pur où, seul, il reconnaît la vraie lumière. Belle par elle-même cette religion n'a nul besoin du voile esthétique dont l'enveloppent les jésuites. Mary Collet mène une vie continuelle de sacrifice, trouvant dans cette puissance de sacrifice même la liberté, puisqu'elle n'est soumise à l'influence d'aucun plaisir mondain (remarquez, jusque dans le "discourse" qu'elle répète, l'absence de musique et de poésie...p. 57). Et à Inglesant, être sans volonté personnelle, puisqu'il a donné la sienne non-seulement à un homme mais à un parti, et non-seulement à un parti mais aux séductions dont ce parti dispose, il est pourtant permis de jouir, pendant un court espace de temps, de cette liberté. Sous la douce impulsion de l'amour divin dont cet amour mortel n'est que le symbole il est porté vers la Lumière. Dans l'éclat de la Lumière il voit enfin l'Ami qu'il a cherché. Sous les yeux de Mary Collet, dans l'église de Gidding, il lui semble apercevoir, derrière le Christ du vitrail, Jésus. Pour la première fois il le contemple face à face.

Il est sauvé ou, du moins, il a vu le salut. Il voit la Lumière Divine, il sait comment la suivre; à ce moment l'influence fatale se resserre. La Lumière l'attire, lui parle avec amour dans le regard de Mary Collet, se fait gracieuse, caressante, presque câline, il y va...il ne peut s'y abandonner. "I am not my own," lui dit-il, "I am but the agent of a mighty will,

of a system which commands unhesitating obedience—obedience which is part of my very being. I cannot even form the thought of violating it" (p. 85). Un instant d'hésitation, où les deux principes luttent pour la conquête. Un mouvement de révolte contre le maître, un élan vers la Lumière. "If, even for me, the gates of heaven may still be open...do with me what you will; if there is anything in me worthy of you, take me and make it more worthy." L'intelligence divine sait que ce n'est qu'un moment et ne peut plus accepter le sacrifice. Après, il est trop tard. Il reste désormais sous le charme bienfaisant, mais la Lumière est impuissante à l'influencer. A genoux dans cette église où il a vu l'Ami, aux mots "Lighten our darkness," ses yeux cherchent Mary Collet inondée de soleil et rencontrent là-bas dans l'ombre l'incarnation de la puissance des ténèbres, le messager du jésuite qui vient le rappeler dans la grande route du monde. Plus d'hésitation. "He got up quietly and went out. From his marriage feast, nay from the table of the Lord, he would have got up all the same had that summons come to him" (p. 121).

Il s'est détourné de la Lumière et pendant longtemps il ne la reverra plus. Quand il y reviendra il sera encore moins en état de la suivre. Car dès que la trêve de Dieu a pris fin le conflit recommence. Les liens qui l'attachent au monde se renouent; le jésuite le jette dans une intrigue politique dont l'effet est de lui rendre plus chers qu'auparavant ces plaisirs déjà dangereux, de rendre impossible le retour à la vie d'abnégation que lui offrait Mary Collet. Il en sort détérioré au physique comme au moral. La conscience

souillée par le mensonge, le corps efféminé par les souffrances, l'irrésolution qui l'empêchait de prendre aucune décision personnelle se développe de façon terrible. Son cerveau s'affaiblit, il n'est pas très loin de l'aliénation mentale. Dans cet état d'esprit toute préoccupation deviendrait une idée fixe. Si la Voix Divine pouvait lui parler il se changerait en fanatique. Mais, quoiqu'elle ne soit pas oubliée, dans la vie qu'il mène elle ne lui arrive que comme un murmure lointain. La personnalité de l'Ami est toujours présente. Dans ses souffrances il ne peut se calmer qu'en répétant le nom de Jésus (p. 155). Il a peu d'influence sur sa vie. A la place de la Lumière Divine s'insinuent les dangers de la vie mondaine. Non pas les dangers ordinaires: John Inglesant est toujours pur de cœur, assez pur pour voir l'avenir dans le cristal magique; non, mais un danger extraordinaire, une sorte de fanatisme à rebours, fruit non de son éducation de dévot mais de son éducation de gentilhomme; à la place du fanatisme religieux le fanatisme de l'honneur. Mary Collet disparaît de sa vie; Eustace, ce frère jumeau où il se voyait gentilhomme devenu parfait roué, revient. Vivant, Eustace aurait sur lui peu d'influence. Qu'il meure assassiné, le principe dont il était l'incarnation sera transmis à son frère. C'est-à-dire le code de l'honneur du monde par opposition à l'honneur chrétien. Ce code lui prescrit comme premier devoir la vengeance. Cette idée une fois entrée dans ce cerveau peu ferme devient une véritable obsession. La Société qu'il sert ne lui interdit pas de mettre en pratique cette idée-là; au contraire elle l'y aide. Le voilà donc emporté par sa vie de gentilhomme, de

courtisan, de diplomate loin des préoccupations religieuses de sa première jeunesse. Avec ses facultés mal équilibrées il est presque impossible qu'il ne sombre. A ce moment, la Lumière reparaît.

Hélas, ce n'est que pour s'éteindre aussitôt. Il est appelé au lit de mort de Mary Collet. Ses dernières paroles le retiennent un moment sur la pente où il glisse. Elle lui montre de nouveau la voie qu'il lui faut suivre. "Will you serve your heavenly Master as well as you have served your King?" lui demande-t-elle. Il le lui jure ; est-il maintenant en état de tenir sa promesse? La pitié infinie le baigne encore de clarté au moment de la tentation. Sous ses yeux, celle qui lui fit voir l'Ami pour la première fois semble se changer en une émanation, flamme blanche qui va se perdre dans la Lumière Divine. "His heart ceased to beat and he lay, as in a trance, to behold the glory of God."

Cette gloire ne dure pas, mais du moins lui fait-elle sentir combien la vie pour lui doit être sacrée et solennelle, lui inspire-t-elle le désir de trouver la voie que lui indiquait Mary Collet, sinon de la suivre.

Dans le vertige où il se sent, impuissant à agir, et, depuis que sa raison fléchit, incapable de juger, il va trouver le moine bénédictin Serenus de Cressy. Celui-ci lui explique la vraie cause de son mal. "Vous cherchez à suivre Jésus, et, tout d'abord, vous avez l'avantage de le connaître. Vous l'avez vu face à face. C'est votre ami le plus intime. Pourquoi donc, sachant toutes ses perfections, trouvez-vous si difficile de le suivre? Vous êtes comme le jeune homme qui vint trouver Jésus et que Jésus aimait, *car vous avez*

de grandes richesses." Et il lui explique en quoi ces richesses mêmes l'empêchent de suivre Jésus. "Vous avez tout vu, tout appris, tout goûté du pouvoir, de la sagesse, de la beauté mortels. Mais quoique tout dans votre esprit soit beau, quoique toutes vos connaissances aient du prix, ces tendances sont trop diverses. Elles ne pourront jamais s'harmoniser.—You remind me of the rich oratories I have seen of some of our Court ladies, where everything is beautiful and costly, but where a classic statue of Apollo stands by the side of a crucifix, a Venus with our Lady, a Cupid near St Michael, and a pair of beads hanging on Mercury's Caduceus." La solution est bien simple. Il faut qu'il vende ses richesses. Il ne lui reste maintenant que deux alternatives. Veut-il se laisser guider par la pure Lumière de la foi, ou veut-il ne la contempler qu'à travers le prisme de la sagesse et de la philosophie humaines? Il faut choisir. La vie du monde il la connaît déjà, il n'en est pas satisfait. Mais l'autre vie? Voici en quels termes de Cressy la lui présente: "L'étude intellectuelle vous est fatale; il faut que vous y renonciez. Vous devez vous interdire toute étude qui fasse plaisir ou qui demande un effort à l'intelligence. Venez avec moi à Douay; là vous ne serez occupé qu'à enseigner les connaissances rudimentaires aux plus petits écoliers, à rendre visite aux plus pauvres d'entre les pauvres, à vaquer aux soins du ménage—et tout ceci pour l'amour du Christ." C'est-à-dire, il faut renoncer à la vie spéculative, afin de prendre part à la vie active. Si Inglesant consent à ce sacrifice, entreprend cette tâche nouvelle, de Cressy lui promet que dans cette

voie il trouvera la satisfaction qu'il cherche : "you shall walk with Jesus day by day, growing ever more and more like him; and your path, without the least fall or deviation, shall lead more and more into the light, until you come unto the perfect day; and on your death-bed—the death-bed of a saint—the vision of the smile of God shall sustain you, and Jesus himself shall meet you at the gates of eternal life."

Inglesant est convaincu; comment ne pourrait-il pas l'être? N'a-t-il pas vu réaliser cet idéal dans la vie de Mary Collet, ne vient-il pas de son lit de mort? Il est convaincu, mais il n'est pas converti. C'est la renonciation au monde, au plaisir, qu'on lui demande, et, non-seulement au monde,—à l'intelligence. Celle-ci ne lui a-t-elle pas appris que les voies du salut sont infinies? Pourquoi ne pas voir les autres avant de s'arrêter à celle-ci? Il est convaincu de la vérité de tout ce que lui dit de Cressy, mais il n'est pas convaincu que Jésus veuille qu'il accepte cette vie et le suive et le trouve de cette unique façon, à l'exclusion de toute autre. Oh, ce raffinement, combien il est suspect. N'est-ce pas plutôt le frisson de la chair qui recule devant l'idée d'abandonner tout ce luxe dont elle s'entoure et qui maintenant lui semble plus indispensable que jamais; n'est-ce pas plutôt le cri de l'intelligence qui n'ose pas s'offrir au sacrifice; n'est-ce pas plutôt la terreur insurmontable de l'action positive?

Non. Ce n'est rien de tout cela. C'est uniment la réponse de la conscience. Mais à qui le fera-t-il croire, lorsque le jour d'après il se laisse docilement reprendre par l'ancienne influence et, sur la demande du jésuite, entreprend une mission politique à Rome, mission qui

lui donnera l'occasion de satisfaire tous ses goûts d'amateur et d'artiste—point sur lequel le père Santa Clara ne manque pas d'insister? A qui le fera-t-il croire lorsqu'on le voit se jeter dans cette vie de luxe et de plaisir avec l'idée secrète de pouvoir par là mener à bien son projet de vengeance, devenu plus obsédant que jamais?

Pas même à lui. C'est par un motif pur qu'il a refusé l'offre de Serenus de Cressy; c'est par un tout autre motif qu'il accepte celle du jésuite. Comme Inglesant a l'habitude de s'analyser, il revient sur ses propres sentiments; le premier motif s'indigne contre le second, et, par cette indignation justement, arrive à douter de sa propre sincérité, à se condamner, à s'identifier avec l'autre. Alors Inglesant est porté à croire qu'il a refusé par lâcheté; s'il en est ainsi, ce n'est pas Jésus qui l'a voulu. Alors...alors se glisse dans son esprit l'idée que l'Ami l'a abandonné. Il se croit possédé du diable. Toute sa culture intellectuelle, toutes ses méditations philosophiques l'ont mené à la même conclusion que ce pauvre ignorant de Bunyan dans *Grace Abounding*. Mais il n'a pas, comme Bunyan, cette force de croyance exclusive qui lui permettrait de lutter. A quoi bon? Dans cet état d'esprit il part pour l'Italie.

Sur ce cerveau affaibli par les souffrances, vaguement tourmenté par le remords du crime qu'il va commettre, convaincu que l'Ennemi a pris la place du Christ, on conçoit l'effet que peuvent produire les voluptés énervantes du Midi. Pendant cette époque de détente morale les sens reprennent le dessus. Il y a de quoi les satisfaire. Les splendeurs artistiques

de Rome, les contrastes pittoresques entre la clarté du ciel et l'ombre des églises, l'air alourdi d'encens, la musique surtout, cette musique dont il voudrait faire un cinquième élément (p. 281), peu à peu l'amollissent et en l'amollissant le démoralisent. Ce n'est pas qu'il ait désavoué l'Ami ; en des moments de calme il sent bien que l'Ami lui revient, mais de jour en jour il se sent moins capable de le suivre : "Communion after communion I find Christ and he is gracious to me, gracious as the love of God himself, but month after month, and year after year I find not how to follow him" (p. 298). C'est la conséquence logique de son choix. Car n'entend-il pas toujours une voix qui lui dit : "The pleased acquiescence in life as it is, with all its follies and fantastic pleasures, is surely incompatible with following the footsteps of the Divine Ascetic who trod the winepress of the wrath of God" (p. 286). Dans les moments où, au milieu de sa vie tout esthétique et intellectuelle, cette voix le pousse au désespoir, comment s'étonner que, voyant l'impossibilité de faire accorder ses aspirations et ses actes, il croie à un complot spirituel dirigé contre le salut de son âme? (p. 295).

Dès qu'il en est ainsi, pourquoi refuser les plaisirs qui sont à sa portée? Surtout quand il se trouve une philosophie pour les expliquer. Les arguments du Cardinal lui semblent irrésistibles. "Il est plus philosophique d'accepter la vie humaine tout entière, sous toutes ses formes, que de s'enfermer dans une seule doctrine qui, après tout, dépend, pour son existence, de cette vie même que vous fuyez.—La vie humaine dans toutes ses phases, laide ou belle, est pénétrée de

la nature divine.—Jusque dans les excès des orgies on retrouve des traces de cette vérité générale, car l'abolition de toute limite est en soi une vérité lorsque un bien, même purement sensuel, est par là perfectionné.—Rien dans la vie humaine ne doit être rejeté ni condamné, quelque voluptueux ou sensuel que ce soit, car toutes choses ne sont que des manifestations variées de la vitalité générale" (pp. 289—290).

Inglesant croit pouvoir accepter cette doctrine sans danger: "Elle est charmante aux yeux du philosophe et de l'homme cultivé qui sait réfréner sa nature et fixer ses regards sur le but final," répond-il, montrant par là combien elle satisfait ses propres désirs; ce n'est qu'au peuple qu'elle pourrait être fatale, au peuple le christianisme est toujours nécessaire. Dangereuse casuistique, et comme cette distinction aristocratique fait bien ressortir l'estime relative qu'il a pour les deux tendances qui se disputent sa nature. Lorsque devant lui se dresse le représentant de cette religion du peuple, le descendant de Luther, fantôme de la Réforme qui revient hanter les splendeurs de la Renaissance, Inglesant n'a de meilleur moyen de lui répondre que d'invoquer les arguments du Cardinal. Sous la brutalité de l'expression, la doctrine de l'étranger ne diffère pas sensiblement de celle de Serenus de Cressy. Non-seulement Inglesant se refuse à l'accepter, il ne croit même plus à sa valeur intrinsèque. La voix de l'inconnu tonne: "Je vois autour de moi un pays abandonné à l'idolâtrie et aux crimes sensuels, comme si les païens d'autrefois étaient revenus sur terre...." Et Inglesant de répondre, en élève docile du Cardinal:

« Vous parlez trop durement de ces choses. Pour ma part *je n'y vois que l'instinct de l'humanité.* Plus j'étudie l'humanité dans toutes ses ramifications, plus je deviens capable de comprendre ses épreuves, ses luttes, et ses vertus. Toutes les choses qui ont fait le plaisir de l'humanité *sont en elles-mêmes des bénédictions de Dieu* " (pp. 315, 316, 317). Et comme l'autre insiste avec une véhémence de mauvais ton, un sourire vient aux lèvres d'Inglesant; il s'excuse courtoisement d'en entendre davantage. Décidément, l'enthousiaste du début se change bien vite en sceptique.

Le fait est que sa propre faiblesse le pousse aux extrêmes limites du désespoir. Même, dans l'état d'esprit irréel où il est, il l'exagère. Il se croit de bonne foi irresponsable, et le croit d'autant plus volontiers que cela lui fournit une excellente excuse pour ne plus essayer de se maîtriser. L'accomplissement de sa vengeance marque pour lui le terme de sa vie, l'instant où le Christ à son tour se vengera de son infidélité en l'abandonnant au diable. Et quoiqu'il recule indéfiniment le moment de cette vengeance, comme Hamlet le moment de la sienne (" Surely if the devil can afford to wait, much more can I," p. 349), c'est bien moins par scrupule que par horreur de l'*action* qu'implique la mise en œuvre du projet.

D'ici là peu importe la façon dont il végète. Pourvu que la vie soit agréable, luxueuse, qu'il ne souffre pas du corps, il est prêt à faire toutes les besognes, à peu près indifféremment. Sa conscience émoussée ne lui en interdit aucune, son jugement affaibli lui enlève presque la faculté de discerner les bonnes des mauvaises. La Société qu'il sert l'engage

dans un complot qui autrefois lui eût été pénible, puisqu'il s'agit de trafiquer de ses croyances naguère les plus chéries, afin de procurer à lui-même et à la Société un bien purement temporel. Il obéit sans trop de remords. Dans cette affaire, comme le dirait Malebranche, il n'agit pas, il *est agi*. Cela suffit pour lui enlever la responsabilité. Il peut jouir des avantages que lui procure sa complaisance, presque sa neutralité, en tranquillité. Le scepticisme discret le mène dans la direction de l'hypocrisie.

De la complaisance passive au péché il n'y a qu'un pas. Surtout quand le péché s'harmonise avec l'entourage esthétique. Dans cette atmosphère énervante Lauretta n'apparaît-elle pas comme une de ces manifestations du principe de la vie—la plus belle peut-être, la plus parfaite de toutes? Ne sait-il pas que "Rien dans la vie humaine ne doit être rejeté, quelque voluptueux ou sensuel que ce soit..."?

Oui, mais le péché qui le tente est une action. C'est une action présente encore, qu'il a l'occasion d'accomplir une seule fois dans des circonstances spéciales: il faut qu'elle soit faite ou abandonnée; il n'est pas possible de la reculer dans un avenir lointain, comme *l'action* de la vengeance. Donc elle exige un effort indépendant; qu'il cède ou qu'il résiste, sa propre volonté est en cause. La société n'est plus là pour le diriger, il faut qu'il agisse, pour ou contre.

Il faut qu'il agisse...Ah, l'ennemi qui s'est imaginé de lui tendre ce piège est, en réalité, son sauveur. Ce qui a fait le malheur d'Inglesant jusqu'ici, c'est qu'il n'a vu des théories qu'il professe autre chose que le côté neutre. Il en est resté l'interprète passif; qu'il

en voie de près la réalisation brutale, toute sa nature se révolte. Donc, il agira, puisqu'il faut agir, mais *contre*.

Toutes les tentations esthétiques qui avaient tant de prise sur lui peuvent se réunir pour rendre agréable et beau le péché ; il a maintenant la force de leur résister. Dans le pavillon au plus profond de la forêt plongée dans l'ombre, au milieu du silence, le péché s'apprête. Lauretta l'attend. Mais voilà qu'au moment où il se retourne pour passer de la véranda dans la salle des festins, à l'horizon s'élève une clarté blanche et solennelle. Symbole d'un symbole, l'aube qui commence à poindre à l'orient n'annonce-t-elle pas le retour de la Lumière Divine[1] ?

C'est la première victoire décisive de sa vie, victoire qui en prépare une autre. La volonté individuelle se réveille. Si longtemps asservie à un but étranger elle n'avait pas conscience de sa propre force. Par cette

[1] Inglesant a-t-il compris à ce moment que, même en faisant abstraction de toute question de principe, le plaisir offert par Lauretta n'en eût point été, en réalité, pour lui ? C'est sous l'influence des excitants malsains, le vin, les spectacles étourdissants auxquels il vient d'assister, avant tout "the overpowering closeness of the air" qu'il a pu en avoir un instant l'illusion. Sa nature pleine d'émotion, d'émotion qui aura toujours besoin de se dépenser en certains plaisirs esthétiques tels que la musique, n'a jamais donné l'indice le plus vague de la passion. Pour la plupart des hommes cette sorte d'émotion mène à la passion ou en sort, pour Inglesant les deux choses se distinguent nettement. "By the peculiarity of his temperament he was enabled to resist," dit l'auteur, ce qui n'est pas très satisfaisant. Shorthouse s'explique plus clairement ailleurs. Le Vicomte de Lys, dans la même situation que J. Inglesant, entend une voix qui lui dit : "The pleasures you fancy you will have to renounce are not pleasures, *are not even such as you yourself really covet*. The pleasures you are formed to enjoy are of good report, they are all compatible with the Divine will ; there is no voice that will call you to renounce these." (*Sir Percival.*)

action indépendante il a déjà racheté à moitié la méprise, presque le crime de sa vie, le fait de s'être donné sans réserve à une cause lui imposant certaines habitudes d'esprit dont il ne semblait pas qu'il pût jamais triompher. Il a su se garder de la première tentation tangible; l'influence salutaire de cette action sur son esprit sera de lui rendre jusqu'à un certain point l'espoir. Ayant revu la Lumière, cette Lumière que dans son abattement il croyait n'être qu'un feu follet, l'ayant vue briller claire et sereine au moment du danger, une partie de l'enthousiasme d'autrefois lui revient. Pour la suivre il ferait maintenant tous les sacrifices, jusqu'au sacrifice déclaré naguère impossible, celui de ses goûts et de son éducation. Car, afin de reconquérir la liberté qu'il entrevoit, il faut confirmer le succès de la première victoire par une deuxième, peut-être plus difficile. Après avoir résisté à la tentation passagère et, pour lui, nouvelle, du désir, il faut qu'il désavoue l'instinct anti-chrétien qui depuis si longtemps le pousse à la vengeance. Son honneur de gentilhomme est en jeu; afin de redevenir chrétien, il faut lui imposer le silence. Lorsque arrive le moment si longtemps attendu, si longtemps redouté, le moment où il se trouve face à face avec le meurtrier de son frère, il sent bien que le combat final entre le Christ et Satan aura lieu. De l'issue de ce combat dépend son salut futur. Et, comme il l'avait prévu, c'est tout d'abord le principe du mal qui semblerait devoir l'emporter. Mais, à l'instant où il lève la main pour frapper, par la bouche de son ennemi le principe du bien le rappelle à lui. Malvolti pour se défendre invoque le nom de Jésus, cet adorable nom qui

naguère endormait sa douleur comme une berceuse monotone. Dans les yeux d'Inglesant la clarté sinistre de la vengeance s'éteint. Il comprend qu'afin de rentrer dans la confiance de l'Ami il faut, non-seulement l'adorer, mais le suivre. Par cette deuxième action le rachat se complète.

Il se sent libre maintenant, libre comme dans le temps où Mary Collet lui révéla la Lumière Divine. Maintenant il peut accepter l'explication que lui donnait Molinos de la raison d'être de sa vie. « Il me semble," lui disait le père du quiétisme à une époque où la consolation ne pouvait lui faire de bien durable; « il me semble qu'il y a des hommes que Dieu est déterminé à gagner par l'amour. Les châtiments peuvent convenir aux autres, mais celles-ci sont des natures d'élite. Croyez-m'en, Dieu ne tend point de pièges.... S'il comble de faveurs certains hommes, c'est parce qu'il est sûr que la nature de ces hommes peut répondre à l'amour....Dieu vous gagnera et il vous gagnera par des actes d'amour voulus et ininterrompus" (p. 275). Aujourd'hui il sent la vérité de ces paroles. Elles lui offrent une interprétation raisonnable des tentations à travers lesquelles l'Ami l'a conduit, sans souillure ineffaçable. Avant tout, elles le gardent du "terrible blasphème" d'avoir cru que Jésus l'avait abandonné. La paix rentre dans son cœur.

Faut-il s'étonner qu'il trouve dans la doctrine qui lui apporte cette consolation une règle de conduite meilleure que celle offerte par la Société de Jésus? Depuis qu'il s'habitue au libre exercice de sa volonté, la puissance qui a dominé sa vie perd beaucoup de sa prise morale sur lui. Il ose concevoir le projet de s'en

détacher ; il y a plus, il le communique. Trouvant toutes ses aspirations mieux réalisées dans le quiétisme, il n'hésite pas à proposer à la Société un changement essentiel dans le dogme, offrant comme alternative la rupture. L'élève du père Santa Clara fait des progrès. Car il sent bien qu'il ne pourra suivre la Lumière Divine, mettre en pratique les conseils de son Maître, qu'en rompant tous les anciens liens qui, en comprimant sa volonté, l'engourdissent. Nul doute que, si John Inglesant eût pu à ce moment conquérir sa liberté matérielle comme il a déjà conquis sa liberté morale, il n'eût été définitivement sauvé.

Au moment où il prend son essor, un filet soyeux s'abat sur lui. "We call ourselves lords of our own actions and fate, but we are in reality the slaves of every atom of matter of which the world is made and we ourselves created," lui disait un ami autrefois. Quelque indépendant qu'il se croie dans la force nouvelle de la liberté morale, dans ce monde il est l'esclave de la Société. Les engagements qu'il a pris ou qu'on lui a fait prendre le lient jusqu'à la mort. Sereinement inexorable, la Société lui fait comprendre par la bouche de son Général "qu'il doit définitivement choisir entre la licence individuelle et l'obéissance à l'autorité....Elle serait désolée d'user de procédés violents envers un agent et ami inestimable, un gentilhomme de réputation immaculée, etc. Mais...."

Inglesant comprend qu'il est inutile de lutter. Aussi, quand le Général lui conseille "en ami" de retourner en Angleterre où le père Santa Clara l'attend, n'a-t-il d'autre parti que de reprendre le joug avec la meilleure grâce possible.

Voilà comment le jeune enthousiaste qui partait libre et joyeux à la recherche de la Lumière Divine arrive, à la fin, à se transformer en philosophe désillusionné qui passe son temps à rêver parce qu'il ne peut agir et qui ne s'intéresse même pas à sa rêverie (p. 438). Seulement au souvenir de ses luttes passées voit-on se ranimer en lui la flamme si bien cachée sous les cendres qu'on la croyait éteinte. Alors il prend pour interprète son violon, lui faisant exprimer, par une mélodie plaintive, où éclatent de cruels désaccords, le regret de sa vie brisée, alanguie, inutile.

Il n'est pas toujours possible de dégager la personnalité *morale* du héros des polémiques religieuses dont elle fournit le prétexte. Parfois Shorthouse semble oublier complètement J. Inglesant en tant qu'individu pour n'y voir que le porte-voix de ses théories. Ceci est cause de graves lacunes dans le caractère, surtout vers la fin, lacunes qu'il n'est pas facile de combler d'après les données incertaines du début et le développement souvent défaillant, surtout les retours du caractère sur lui-même, l'espèce de piétinement, qui donne l'idée d'une construction peu sûre. Aussi ai-je cru devoir peu emprunter au dernier chapitre, le plus important du roman au point de vue de la thèse philosophique, le plus déconcertant au point de vue du caractère. Pour une autre raison je n'ai rien dit de la part d'Inglesant dans l'épisode de la mort de Malvolti. Cet épisode me semble ratifier la scène du pardon, mais ne pas montrer le caractère sensiblement en progrès.

TABLE DES MATIÈRES

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Titre abrégé	*Date de Composition*	
Sonnets de Shakespeare	Novembre	1905
Astrophel and Stella	Décembre	—
La Poésie de Swift	Février	1906
John Inglesant	Mai	—
L'Humour d'Addison	Mars	1907
Le Portrait dans Chaucer	Printemps	—
The House of Life	*id.*	—
B. Jonson et Shakespeare	*id.*	—
L' "Imagination" de Wordsworth .	Automne	1908 (?)

SARAH JULIE MARY SUDDARD
NÉE LE 13 MAI 1888
MORTE LE 29 MAI 1909